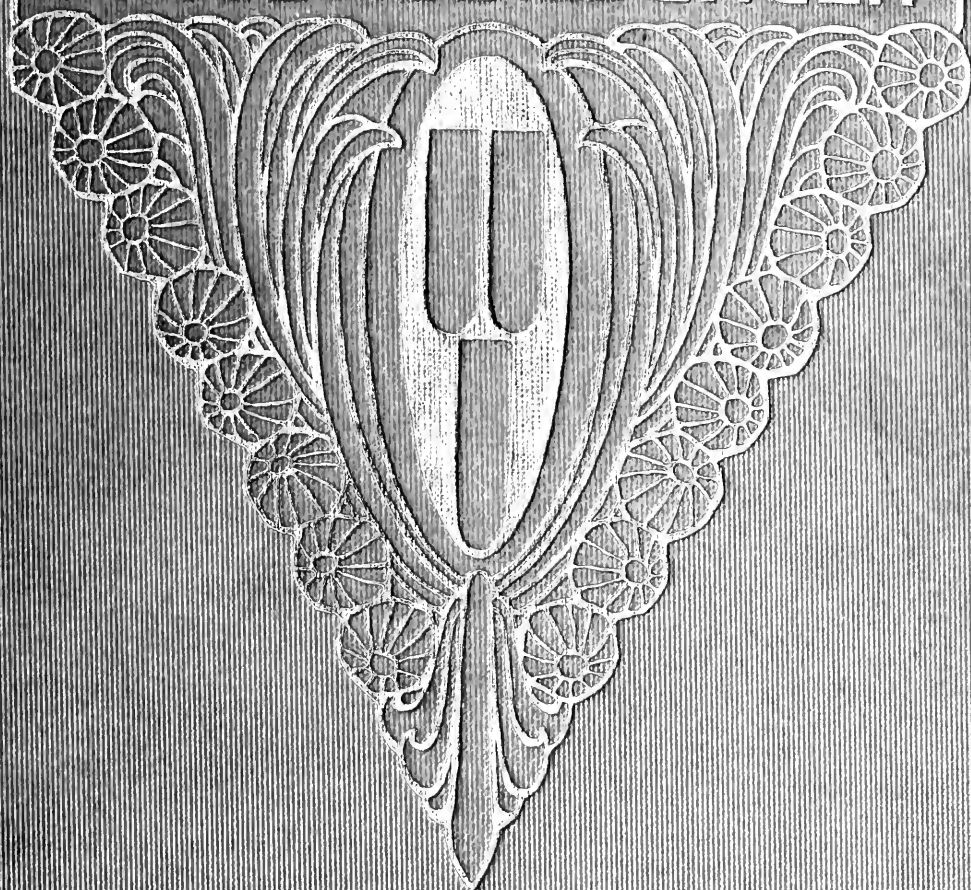


# REMBRANDT

DES MEISTERS RADIERUNGEN

IN 402 ABBILDUNGEN





THE LIBRARY  
OF  
THE UNIVERSITY  
OF CALIFORNIA  
LOS ANGELES









## KLASSIKER DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

- Bd. I: **RAFFAEL**. Des Meisters Gemälde in 203 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. 3. Aufl.  
Gebunden M. 5.—
- Bd. II: **REMBRANDT**. Des Meisters Gemälde in 565 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. 2. Aufl.  
Gebunden M. 10.—
- Bd. III: **TIZIAN**. Des Meisters Gemälde in 260 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. 2. Aufl.  
Gebunden M. 6.—
- Bd. IV: **DÜRER**. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 471 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Val. Scherer. 2. Aufl. Geb. M. 10.—
- Bd. V: **RUBENS**. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg.  
Gebunden M. 12.—
- Bd. VI: **VELAZQUEZ**. Des Meisters Gemälde in 146 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Walther Gensel.  
Gebunden M. 6.—
- Bd. VII: **MICHELANGELO**. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Fritz Knapp.  
Gebunden M. 6.—
- Bd. VIII: **REMBRANDT**. Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Geb. M. 8.—

REMBRANDT

# KLASSIKER DER KUNST

## IN GESAMTAUSGABEN

ACHTER BAND

# REMBRANDTS RADIERUNGEN

STUTTGART UND LEIPZIG  
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906







Rembrandt drawing

Rembrandt zeichnend

1645

B. 22

Rembrandt dessinant

# DES MEISTERS RADIERUNGEN

IN 402 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

HANS WOLFGANG SINGER



STUTTGART UND LEIPZIG

1906

---

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert nummerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 30 Mark

---



## Einleitung



Während man oft die Frage nach den hundert besten Büchern oder Bildern oder gar den hundert bedeutendsten Männern gestellt findet, trifft es sich doch selten, daß der Fragesteller so vermessen ist, seine Zahl auf das Mindestmaß zu beschränken, und — es handle sich um was es wolle — nach dem einen Besten aller Völker und aller Zeiten fragt. Denn er muß sich sagen, wechselte die Liste bereits mit jedem Antwortgeber, als er nur nach der Hundert forschte, wie könnte er auf Einigung hoffen, wenn sämtliche Urteile (um ein befriedigendes Ergebnis zu zeitigen) aus den zahllosen Möglichkeiten insgesamt auf ein und dieselbe Lösung fallen müßten!

Und doch, glaube ich, könnte dieses Wunder zum Ereignis werden. Wer überall nach dem einen, besten aller Radierer fragen würde, würde wohl ohne Ausnahme den Namen Rembrandt van Rijn zugerufen bekommen.

Selbst das achtzehnte und das anfangende neunzehnte Jahrhundert, die Rembrandt als Maler und als Künstler im allgemeinen eine ziemlich blöde Verständnislosigkeit entgegenbrachten, haben seinen Ruf als Radierer im großen und ganzen unangetastet gelassen; es sei denn, sie bemängelten, selbst Krämerseelen, seine angebliche geschäftliche Verwertung der Radierung.

Diese Uebereinstimmung ist um so vielsagender, als Rembrandt weder das erste noch das letzte Wort in seiner Kunst gesprochen hat. Ja, nicht einmal irgendeine einzelne Seite in dieser Kunst hat er zuerst oder allein angeschlagen, denn lange vor ihm schon gab es Meister, die die Linie zum Selbstzweck erhoben haben, die ihr Selbständigkeit durch die Führung, die ihr fabelhafte Andeutungsfähigkeit zu verleihen wußten. Den Reiz der Luftperspektive hatten schon frühere Künstler bezwungen; ist doch, endlich, unser Dürer höchst eigenhändig sein Vorgänger in einem Punkt, der zu den Hauptstützen seines Ruhmes gehört, in der Behandlung und Verwertung des Grats bei der Kaltnadelradierung.

Und um daran zu erinnern, daß Rembrandt die Kunst auf der andern Seite nicht erschöpft hat, brauche ich nur den einen Namen Whistler anzuführen.

So bleibt uns zur Erklärung der Tatsache, daß er allgemein als der erste Meister der Radierung anerkannt wird, zunächst nur die Erwägung, daß er in sich alle bisherigen Fäden der Kunst zusammenfaßte; sowie daß er diese Kunst nie auf Irrwege gleiten ließ, was noch weit mehr sagen will! Schwerer aber als alles andre wiegt es, daß in ihm sich zum erstenmal ein großer Mensch, ein tiefangelegter Charakter in der Radierung ausspricht. Denn man mag reden, was man will: bei gleicher Vollendung

des Vortrags, bei gleich gelungener Lösung der rein künstlerischen Aufgaben spricht im letzten Grunde der Inhalt für uns doch entscheidend mit, und wir legen den Pont Nenf, den Le Bouvier, ja selbst den Hieronymus beim Weidenbaum ohne Zögern für die Kleine Predigt Jesu und das Hundertguldenblatt beiseite.

Erkennen wir die weite Verbreitung der Wertschätzung Rembrandtscher Radierkunst demnach als etwas Erklärliches, ja Selbstverständliches an, so mag doch eines daran uns merkwürdig erscheinen: nämlich die Grundlage, auf der sie ruht.

Das erste Verzeichnis der radierten Blätter Rembrandts wurde von Gersaint verfaßt, aber erst nach seinem Tode von andern veröffentlicht. Sie fügten nach eigenem Gutdünken einundvierzig Blatt seinen Listen hinzu. Sein Verzeichnis ging zwar auf die authentische Sammlung des Bürgermeisters Six zurück, diese hatte aber, vermutlich in der Zwischenzeit seit Six' Tod, mancherlei unverantwortlichen Zuwachs erfahren. Nach Gersaints Erben kamen nun noch immer mehr Einschießel in das „Werk“, so oft irgend jemand eine bisher unbestimmte Radierung auf Rembrandt taufte, und als Bartsch im Jahre 1797 ein neues Verzeichnis verfaßte, schloß er es mit 375 Platten ab. Seit seiner Zeit wurden von verschiedenen andern Kennern noch zweiundzwanzig weitere Radierungen Rembrandt zugeschrieben. Obwohl nun schon Bartsch selbst bei einzelnen Blättern seine Bedenken nicht verschwieg, galt doch die längste Zeit und gilt auch für die meisten heute noch das ganze ungeteilte Werk von beinahe 400 Blatt als der Gegenstand, worüber man sich ein Urteil zu bilden hat, wenn man Rembrandt den Radierer kennen lernen will. Leichtgläubig und gedankenlos nahm ein jeder die Ueberlieferung, die ihm sein Vorgänger einhändigte, mit hin. Wenn nun auch eine größere Anzahl unbedeutender Blättchen — hauptsächlich Köpfe, Bettler und Landschaften — bereits seit einigen Jahren als uneigenhändig betrachtet, zum mindesten für unbeachtlich befunden wurde, so dachte fast niemand an eine ernsthafte Kritik der wichtigen Blätter. Hierzu gab den ersten, vollgewichtigen Anstoß der langjährige Präsident der Royal Society of Painter-etchers in London, Sir F. Seymour Haden, selbst ein berühmter Meister der Nadel und ein Rembrandt-Sammler seit frühester Jugend. Bei Gelegenheit einer Ausstellung des Rembrandtschen Werkes in der Burlington Fine Art Society, bei der sich die Veranstalter wieder nur an den Bartsch'schen Katalog gehalten hatten, fiel ihm das Unzweckmäßige einer solchen kunterbunten Vorführung besonders stark auf. Er trat an die Gesellschaft mit dem Vorschlag heran, im Jahr 1877 eine zweite Rembrandt-Ausstellung zu veranstalten und diesmal eine chronologische Anordnung der Blätter durchzuführen, das sicher Unechte dabei auszuschneiden. Schon bei den Vorbereitungen fiel ein Wust von Wertlosem fort. Bald sah man beim Anblick des immerhin noch beträchtlichen Restes, daß auch nun noch Arbeiten aus ein und derselben Zeit gar nicht übereinstimmten, daß also ein Teil davon nicht von Rembrandt selbst herrühren könne. Auf Grund solcher Gegenübersetzung konnte Haden nunmehr wagen, eine Reihe sogenannter Hauptblätter, an deren Echtheit zu zweifeln überhaupt noch niemandem eingefallen war, auszuschalten.

In der Tat wirkte seine Kritik gegenüber dem Barmherzigen Samariter, der Großen Kreuzabnahme, der Großen Auferweckung des Lazarus, dem Ecce Homo und andern Blättern ungefähr so wie seinerzeit Lermoliet-Morellis Kritik gegenüber dem hundert Jahre lang blind verehrten Pseudo-Corregio, der Magdalena in der Dresdner Galerie. Es fielen einem die Schuppen von den Augen.

Seit diesem Anstoß haben viele Kenner die Sichtung weitergeführt, und es sind aus der Gesamtzahl mindestens etwa 150, man kann sagen endgültig verworfen worden. Aber auch der verbleibende Ueberschuß von rund 260 Blatt besteht sicherlich nicht

aus eigenhändigen Arbeiten des Meisters. Der feinsinnige Kenner Alphonse Legros beschränkt die Zahl dieser auf einundsiebzig! Es ist fesselnd zu verfolgen, wie er zu diesem überraschenden Schluß gelangte.

Legros suchte sich zuerst diejenigen Platten heraus, für deren Echtheit äußere Zeugnisse unwiderleglich sprechen, z. B. das Hundertguldenblatt (S. 68 69), das Bildnis des Six (S. 58), die drei Bäume (S. 44), die Kleine Predigt Jesu (S. 81). Nun hat er mit dem Auge und der Erfahrung des Selbstradierers die Einzelheiten jahrelang daraufhin studiert, wie Rembrandt eine Partie in Schatten legt, wie er das Stoffliche behandelt, wann er die kalte Nadel, wann die Aetzung anwendet, und so weiter. Alles nur unter Beobachtung der technischen Fragen der Ausführung, nicht etwa unter Berücksichtigung von Auffassungs-, Zeichnungs- oder Kompositionswerten. Auf Grund der gewonnenen Kenntnisse prüfte er danach die Masse der unbeglaubigten Blätter durch und verwarf alle diejenigen, in denen widersprechende Behandlungsweise vorkommt. Ferner faßte er weitere zweiundvierzig, in denen nur abweichende Merkmale sich zeigen, in eine Klasse der möglicherweise oder wahrscheinlich von Rembrandt selbst geschaffenen zusammen.

Sein Vorgehen erinnert wiederum an Morelli mit seiner Untersuchung der Einzelheiten in der Ohr-, Nagel- und so weiter Behandlung verschiedener Maler, um den Urheber von strittigen Bildern zu bestimmen.

Tatsächlich hat das Verfahren etwas ungemein Bestrickendes an sich, denn es ist ein hervorragend wissenschaftliches. Wie geradezu schonungslos wissenschaftlich auch Legros an die Arbeit gegangen ist, wie wenig er sich von ästhetischen Rücksichten oder persönlichen Neigungen hat leiten lassen, erhellt schon aus dem Umstand, daß er solche Prachtstücke, wie: Abraham bewirtet die Engel (S. 111), Jesus mit seinen Eltern vom Tempel heimkehrend (S. 95), Der Triumph des Mardochäus (S. 66), Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels (S. 119), Die drei Hütten (S. 172) preisgeben konnte. Er ließ sich eben von den sonstigen künstlerischen Qualitäten der Blätter nicht bestechen.

Zunächst kann man eins annehmen, nämlich daß er — die Möglichkeit menschlichen Irrtums immer vorbehalten, selbst gegenüber einem solchen Kenner und Könnern in dieser Kunst, wie Legros einer ist — in dem, was er als echt erkannt hat, recht hat. Aber infolge der Grundlage, auf der er baut, braucht die Sache damit noch nicht erschöpft zu sein. Die Möglichkeit besteht doch fort, daß zum Beispiel morgen ein alter Brief auftaucht, durch den gerade die Echtheit eines der soeben genannten Blätter bewiesen wird. Legros müßte es dann anerkennen und sogleich das ganze Werk nochmals daraufhin durchgehen, ob sich die besonderen Merkmale dieses Blattes nicht auch anderswo wiederfinden. In jedem Fall, in dem das zutrifft, ist wieder ein echtes Blatt festgestellt worden. Um so zwingender ist die Unerläßlichkeit dieses Verfahrens, um so wahrscheinlicher, daß es nur auf den reinen Zufall wartet, um als notwendig in Erscheinung zu treten, als wir keinen Grund haben, anzunehmen, daß sich der reiche Geist eines Rembrandt in den anerkannten einundsiebzig Blättern schon ganz ausgesprochen haben sollte. Ja, wir dürfen sogar leichthin annehmen, daß er technische Dinge versucht, dann mehreremal angewendet habe, ehe er sie verwarf; daß also Blätter, trotzdem sie eigenhändig sein mögen, in keinem Punkt dasselbe Gesicht zeigen wie beglaubigte Arbeiten, wenn sie nur nicht in krassm Widerspruch damit stehen.

Die Schwierigkeit bei dem Versuch, Rembrandt selbst aus der Masse der unter seinem Namen gehenden Arbeiten herauszuschälen, wird in erster Linie dadurch hervorgerufen, daß wir so manches über seine Schüler und Anhängerschar erfahren. Es wird davon geredet, daß er sie in seinem Haus einzeln in Kämmerchen steckte, also

nicht in einem gemeinsamen größeren Atelier arbeiten ließ. Die Verbreiter dieser Nachricht bringen sie mit den bekannten, nachmalig mehr oder minder berühmt gewordenen Malschülern des Meisters in Verbindung und erklären sie so, daß Rembrandt dies angeordnet habe, damit die Schüler sich nicht gegenseitig beeinflussen, sondern ihre Eigenart bewahren sollten.

Gegen diese Begründung des Schrittes ist ganz richtig geltend gemacht worden, daß es sich hierbei nicht um Malschüler gehandelt haben kann, denn wie hätten diese in Einzelkammerchen arbeiten können! Es werden Raderschüler gewesen sein. Was sie schufen, durften sie nach den Gesetzen der Malergilde nicht mit ihrem eignen Namen bezeichnen; nur der Meister der Lehrlinge durfte es, gewissermaßen unter seiner Marke, in die Welt hinausschicken. Die zahllosen mit Rembrandts Namen versehenen Arbeiten gewisser Jahre hätte er neben seinen vielen Gemälden auch gar nicht bewältigen können. Es bedeutet das Künstlerzeichen, das sich darauf befindet, aber auch gar nichts mehr, als daß sie aus seiner Künstlerwerkstatt hervorgegangen sind. Mehr noch, es ist als ziemlich sicher anzunehmen, daß Rembrandt mit diesen Schülerleistungen einen richtigen geschäftlichen Vertrieb verband. Für Radierungen bestand zu jener Zeit ein großes Interesse, besonders wenn sie mit dem Stempel des damals so schnell berühmt gewordenen Rembrandt in die Welt gingen. Er nutzte diese Gelegenheit aus, um seinen Ruf zu verbreiten und auch um sein Einkommen zu vergrößern. Das hatte vor ihm Raffaello Santi getan, der sich Marcantonio Raimondi und eine ganze Stecherschule dienstbar gemacht hat. Das tat in unmittelbarer Nähe von Rembrandt der berühmte Rubens, der ohne Umschweif eine Stecherschule unterhielt, um aus deren Leistungen Geld zu schlagen und seinem Namen zu einer Zeit, als unsre heutigen Verkehrsmittel noch nicht bestanden, zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Ja, auch Van Dijk hat dies getan, denn das rein geschäftliche Unternehmen, jene berühmte Ikonographie, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit auf ihn selbst und nicht auf den Anstoß irgendeines Verlegers zurückführen.

Haben wir somit die Gewißheit gewonnen, daß eine sogar ausführliche Bezeichnung, womöglich mit dem vollen Namen und dem Wort „fecit“ statt „invenit“, auf irgendeinem Rembrandtblatt unser Urteil keineswegs binden darf, so wollen wir nun einmal probeweise mit ebendieser Kenntnis als Grundlage an die Bestimmung einiger der frühesten Radierungen gehen.

Die Jahreszahl 1628 tragen zwei Blättchen, B. 354, Brustbild seiner Mutter (S. 29), und B. 352, Rembrandts Mutter von vorn (S. 125). Sie wären also geschaffen, als Rembrandt einundzwanzig Jahre alt war. Aus dem Jahre 1629 folgt sodann das sogenannte Selbstbildnis, B. 338 (S. 1). Weil die Züge Rembrandts auf den Blättchen B. 4 (S. 185) und B. 27 (S. 189) noch jugendlicher aussehen, werden diese beiden auch noch in das Jahr 1628 gesetzt.

B. 354 (S. 29) stellt eins der meisterhaftesten Kunstwerke dar, an dessen Besitz sich die Welt zu erfreuen hat. Wenn wir ganz absehen von der wunderbaren Innerlichkeit der Auffassung, die den Charakter der dargestellten Person uns vorlegt wie ein ausgebreitetes Buch, wenn wir auch die geradezu einzige Kunst der Zeichnung nur nebenbei bemerken wollen, so bleibt uns als Staunenswertestes immer noch das einzigartige Verständnis für die Mittel, für die Sprache der Radierung übrig. Hier ist kein Tasten, kein Versuchen, kein Stammeln! Hier sehen wir nicht, wie so oft, eine verkappte Federzeichnung vor uns. Das Blatt ist unmittelbar aus dem Gefühl für die radierte Linie heraus entstanden, aus dem Bewußtsein, daß hier dem Weiß des Papiers die Hälfte von der Lösung der Aufgabe obliegt, daß die radierte Linie wie keine



andre die Kraft der Andeutung besitzt. Wie wunderbar ist das alte durchfurchte Gesicht mit der infolge des Alters weich und schlaff gewordenen Muskulatur verangenehmlich! Mit welcher souveränen Zurückhaltung ist alles ausgedrückt ohne Kraftvergeudung, ohne Verwendung, geschweige denn Anhäufung von überflüssigen Strichen und Strichelchen! Wie zwingend und gleichsam durch Zauberei geben in der Kleidung die wenigen, fast zu zählenden Arbeiten hier den Eindruck von Stoff, dort von Pelzverbrämung wieder!

Hinter dem Selbstbildnis aus dem folgenden Jahre (S. 1) steckt ein gewaltiger Erfasser, eine zeichnerische Energie, die ungewöhnlich ist. Die Ausführung dagegen ist von einer seltenen Planlosigkeit. In dem Gewirr von teilweise ganz kalligraphischen Linien wechselt Schmächtig und Stark ohne augenscheinlichen Grund ab. Anstatt Locken wiederzugeben, wird der Vortrag selbst gelockt. An der Nase unter anderm haben erst schwache Linien dem Zweck dienen sollen, sie wurden aber dann durch ganz anders geartete verdrängt. Das Gewand ist durchaus unstofflich, und diese nichtssagenden Kratzer beschreiben es gar nicht, sie umschreiben es höchstens in seiner Ausdehnung. Ganz hilflos ist das krause Gekritzel im Hintergrund links. Vor allem trägt das Blatt nicht im geringsten den Charakter einer Radierung, eher den einer Federzeichnung.

Mit diesen beiden Arbeiten verglichen sind die zwei kleinen Bildnisse nichts weiter als bloße Stümperleistungen. Nicht nur daß die äußerste Ratlosigkeit des Neulings aus der Hantierung der Nadel förmlich herausschreit, die Zeichnung ist recht talentlos und die Modellierung mehr als flau; es sind leblose Gummipuppen; es ist kein Fleisch, kein Knochengerüst, kein Stoff an dem, was wir da vor uns haben, zu erkennen.

Diese beiden Bildnisse sollen uns am wenigsten lang aufhalten. Es sind nicht nur, technisch genommen, die ersten lallhaften Versuche eines Schülers, der Schüler verrät vielmehr auch noch recht wenig Begabung. Sie bilden mit B. 1, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 25, vielleicht auch 319 eine Gruppe von Schülerarbeiten, gerade wie B. 309, 325, 260, 312, 315, 291 eine zweite Gruppe bilden. Hat hier ein und derselbe alte Mann Modell gesessen, so setzte sich Rembrandt bei der andern Gruppe in eigner Person hin. Wir können uns gut vorstellen, daß er seinen jungen Leuten, als er sie das erstemal versammelte, allen mit ein paar Worten die nötigste Anweisung gegeben hatte und nun eines Tages von Kämmerchen zu Kämmerchen ging, selbst also das Modell abgebend. Da die Geschichte ihn langweilte, kam er bald auf die Idee, in besondere Gesichtsausdrücke zu verfallen. Aber was ihm als beinahe überflüssig erschienen sein mag, war für die Anfänger samt und sonders nicht annähernd genug gewesen, und so bezeugen die Arbeiten alle die gleiche Ratlosigkeit der Schüler, was die Anwendung der neuen Mittel anbelangt, wenn sie auch in der Auffassung und dem zeichnerischen Können, je nach dem Talent des einzelnen, voneinander abweichen. Jedenfalls sind sie alle miteinander nicht viel wert, und daß sie etwa von Rembrandt selbst herrühren könnten, werden die wenigsten zu glauben geneigt sein.

Aber auch zwischen B. 354 und B. 338 werden wir wählen müssen. Das erstere ist die unübertreffliche Leistung eines Genies, das in der Beherrschung der Mittel seinesgleichen sucht. Auch aus dem zweiten spricht geniale Begabung, aber wir fühlen sie mehr hindurchleuchten, als daß sie auf der Außenseite sich offenbarte. Es ist die Leistung eines Kraftmenschen, der auf andern Gebiet bereits Ueberragendes kann, hier aber offenbar sich zum ersten Male versuchsweise vorwagt. Wären die Blätter nun umgekehrt datiert, so wäre es schon schwer, an eine derartige ungeheure Klärung, an einen solchen Fortschritt innerhalb eines Jahres zu glauben. Daß aber ein und

derselbe Mensch 1628 dieses Bildnis der Mutter, 1629 dagegen das Selbstbildnis geschaffen habe, möchte man schlankweg für ebenso unmöglich erklären, als daß etwa Rubens in einem Jahr den Kindermord, im darauffolgenden die Kreuzabnahme gemalt haben könnte.

Michael Bernays sagte einmal von Goethe, welche Entwicklung man in ihm auch nachzuweisen vermöge, eines wäre von allem Anfang an dagewesen, die Beherrschung der Form. Wer sich darüber klar ist, wieviel das sagen will, mag zuerst stutzen: er wird dann aber doch zugeben müssen, daß der Satz nicht zu kühn ist, wenn er einfach an den „Werther“ denkt. Wollen wir annehmen, daß Rembrandt ein gleich ungewöhnliches, fertiges Genie war, so können wir uns zu dem Mutterbildnis von 1628 bekennen. Selbstverständlich fällt dann sofort das Eigenbildnis von 1629 weg und zahlreiche andre Blätter mit ihm!

Aber die Geschichte hat noch einen Haken. Wer sich einmal bis zum Verzweifeln mit dem Feststellen der Aehnlichkeit abquälen will, der braucht nur an Rembrandts gemaltes und radiertes Werk heranzutreten. Die sogenannten Selbstbildnisse, Bildnisse seiner Mutter und seines Vaters, auch seiner Frau, werden ihm genug zu tun geben. Trotz aller Vorsicht und Bedenken, zu denen die Beschäftigung mit dieser Sache uns führt, scheint eins aber doch festzustehen. B. 343 (S. 4) stellt unleugbar dieselbe Frau wie das berühmte kleine Blatt B. 354 dar. Es ist die gleiche hohe Stirn, die gleichen überlegenen dreinblickenden und durchdringenden Augen mit den breiten Deckeln, dieselbe leicht gebogene Nase, mit dem festzugekniffenen energischen Mund darunter, das gleiche breite Kinn mit der Vertiefung unter der Lippe. Nur sind Haut und Muskeln hier noch stramm und fest, weil die Frau auf diesem Bildnis etwa 50—55 Jahre, auf dem andern bereits 65—70 Jahre alt ist. Daß es tatsächlich die Mutter Rembrandts ist, die wir hier abgebildet sehen, bekräftigen gemalte Bildnisse, die uns erhalten sind.

Auf dem größeren Blatt trägt sie den Witwenschleier. Rembrandts Vater starb 1630. Das Blatt entstammt also der Zeit um 1631. Das andre müßte demnach etwa aus ihrem letzten Lebensjahr — sie starb 1640 — herrühren. Der Jahreszahl 1628 ist also ebenfalls keine Bedeutung beizumessen! Wir zweifeln um so eher an ihrer Glaubwürdigkeit, da wir nun das an und für sich ansprechende Selbstbildnis von 1629 nicht notwendigerweise fallen lassen müssen. Ferner müssen wir nicht Rembrandt seine Tätigkeit mit einem Geniestreich einleiten lassen, den er kaum je übertroffen und nur zu oft später nicht wieder erreicht hätte.

Es steht somit ziemlich fest, daß wir nicht an die Bezeichnungen der Blätter, auch nicht einmal an die darauf befindlichen Jahreszahlen gebunden sind. Der Leser sieht daraus, daß das ganze schwierige Geschäft der Sichtung und Ordnung dieser annähernd 400 Blatt uns recht eigentlich ohne wesentliche Stützpunkte zufällt.

Damit will ich diesen Punkt verlassen, da ich ja nur einen Begriff von dem in Frage kommenden Reiz sowohl als von der Schwierigkeit geben wollte. Es bleibt nur noch zu erwähnen, daß der Versuch, Ordnung zu schaffen, sich vielleicht noch verwickelter gestaltet, als der Laie wohl jetzt schon annehmen mag, weil Rembrandt selbst und besonders Leute nach ihm sehr viele der Platten mit der Zeit veränderten und umarbeiteten. Man muß demnach auch noch festzustellen suchen, bis zu welchem Schritt diese Platten noch als Rembrandts Arbeit, von wo ab sie als das Werk fremder Hand anzusehen sind. Viele der Bildnisse namentlich, die man in den späten Zuständen (in denen sie gewöhnlich vorkommen) ohne weiteres verwerfen wird, beurteilt man ganz anders, wenn man sie in dem Zustand zu sehen bekommt, in dem sie durch fremde Hände noch nicht verhunzt worden sind.

Diese Aufgabe der Sichtung muß schließlich ein jeder, der an Rembrandts Radierungen herantritt, selbst und an der Hand der Originale in Angriff nehmen. Die Lösung, die ich in dem gegenwärtigen Werk versucht habe, soll keineswegs als eine endgültige in die Welt gehen. Sie soll nur im allgemeinen eine Richtung vorzeichnen, die ich nicht im einzelnen feststecken konnte, da mir nicht halb so viele Wochen zur Verfügung standen, als ich gern Monate gehabt hätte, und ich namentlich die Gemälde sowie die Zeichnungen kaum berücksichtigen konnte. Wenn ich für den ersten Teil wesentlich schärfer vorging als v. Seidlitz in seinem unentbehrlichen Buch, auf dem alle derartigen Versuche fußen müssen, so war es, weil ich glaubte, in der vorliegenden Veröffentlichung zunächst ein möglichst klares Bild von Rembrandt in seiner Größe entfalten zu müssen. Es würde mir weniger ausmachen, bei einer etwaigen zweiten Auflage manches Werk aus den jetzt zweifelhaften zu den echten hinüberzunehmen, als irgend etwas aus der ersten Abteilung später unter die unechten verbannen zu müssen.

Eine einigermaßen endgültige Lösung der Frage auf Echtheit dürfte überhaupt erst dann in Aussicht stehen, wenn, wie Seymour Haden es forderte, eine Vereinigung von Forschern, Sammlern, Künstlern, ja selbst Kunsthändlern — damit auch jeder Standpunkt zur Geltung kommt — zusammenträte, um das ganze Werk planmäßig von den wenigen unverrückbaren Anhaltspunkten aus, die wir haben, durchzunehmen. —

Im allgemeinen hat es sich gezeigt, daß Rembrandt, wie es ganz natürlich ist, mit kleinen Charakterköpfen und Bildnissen, dann auch mit einzelnen Volkstypen anfangt. Es treten darauf kleine Genrebilder in den Kreis der Darstellungen ein, und nach einer Weile beginnen die ernsteren, religiösen Blätter. In der mittleren Zeit treffen wir auf einmal die Landschaften in merkwürdiger Stärke neben den Bildnissen seiner Freunde an. Seymour Haden hat daraus geschlossen, daß Rembrandt nach dem Tod der Saskia von seinem Freund Six auf dessen Landhaus geladen wurde, wo er Trost und Fassung finden sollte. Rembrandt habe von dort die vielen Landschaften und einige der wichtigsten Bildnisse geschaffen. In dem letzten Jahrzehnt entstanden die gewaltigen großen und inhaltsreichen Kompositionen, je gehaltvoller, je schwerer das Schicksal auf dem Meister lastete.

Die frühen Blätter sind alle geätzt, in reiner Linienarbeit. In der mittleren Zeit hat Rembrandt in ausgiebiger Weise die Aetzarbeit durch die kalte Nadel ergänzt. Um die Tonwirkung der Blätter zu verstärken, nahm er endlich den Grabstichel noch zu Hilfe. Manche der Hauptblätter seiner letzten Periode sind ausschließlich mit der kalten Nadel — also durch Ritzen mit der Nadel in das blanke Kupfer ohne irgendwelches Aetzen — hergestellt. Von allen graphischen Verfahren erwirbt die Kaltnadelradierung sich am leichtesten die Zuneigung der Künstler, weil sie vielleicht am freiesten ist. Es ist etwas Ungebundenes, Rhapsodisches an ihr, das sich der wechselvollen Stimmung einer Künstlerseele, dem Aufflackern und Abspannen ihres Wunsches am schmiegsamsten anpaßt. Rembrandt kam sie zumal auf halbem Wege entgegen, als er es darauf absah, seine wunderbare eigne Note in der Malerei, das berühmte Helldunkel, auf die Radierung zu pflanzen. So prachtvoll diese Note sich auch hier entfaltet hat, so muß man doch nicht vergessen, daß Rembrandt sie nicht durch eine innere Kultur aus dem alten Stamm entwickelte, sondern daß er dieses Helldunkel eben aus der Oelmalerei hinübergepflanzt hat. Rein stilistisch genommen sind die Radierungen seiner Jugend und solche, bei denen er deren Grundsätze beibehält, vielleicht doch die vorzüglichsten. In ihnen geht jedenfalls das Mittel vollständig in dem Werk auf: er verwertet es, wie es sich von selbst hergibt, und erschöpft es, ohne ihm Gewalt anzutun. Ueberall spricht die Linie frei und selbständig ihr Wort. Da sie nicht zu beschreiben hat — weil

sie der Farbe entbehrt, die allein für uns ein Ding überzeugend naturähnlich macht —, sondern nur andeuten, unser geistiges Auge zur Weiterbildung anregen soll, entspricht sie ihrer Aufgabe um so besser, je offener, im einzelnen verfolgbarer, sie vor uns daliegt. Später häuft Rembrandt die Striche manchmal in einer Weise, daß die Linie ihre Selbständigkeit verliert und sich zu Tonflächen verbindet. Damit nähert sich die Wirkung äußerlich genommen wohl etwas der Natur, denn die Natur tritt uns nicht in Linienform, sondern als Fläche vor Augen. Aber das kommt einem stilistischen Mißgriff gleich, denn jetzt stellen wir unwillkürlich den Vergleich mit der Natur an — was uns, solange es sich nur um die reine Linie handelte, nicht einfiel —, und jetzt erst verspüren wir, daß das eigentlich Naturähnliche, die Farbe, fehlt, die wir bei den früheren reinen Linienradierungen gar nicht vermißt hatten. Wenn wir daher einen stetigen Fortschritt in dem Werk des großen Meisters empfinden und die Blätter seiner reifen Zeit uns in viel stärkerer Weise ergreifen als die frühen, so müssen wir uns darüber klar bleiben, daß dies zutrifft, weil der Künstler als Zeichner, als Erfasser reifer geworden ist und weil sein Schicksal den Menschen in ihm, der sich so wunderbar in den Werken widerspiegelt, vertieft hat, nicht aber, weil etwa die Radierungen im Stil vortrefflicher geworden wären.

Wenn man bei einem Rembrandt überhaupt ans Abwägen gehen darf, so wird man vielleicht unter den verschiedenen Klassen von Gegenständen, die er behandelte, die eigentlichen und ausgesprochenen Bildnisse am ehesten kritisch ansehen. Vielleicht steht man etwas unter dem Eindruck der Werke seines großen Zeitgenossen, des Anthonis van Dijck, der die Aufgabe, Bildnisse zu radieren, in einer künstlerisch unvergleichlichen Weise gelöst hat. Das Eigentümliche in der van Dijckschen Bildnisradierung, vermöge dessen sie so einheitlich und überzeugend wirkt, ist der Umstand, daß dieser Künstler dem Zweck seines Werkes in so einziger Weise Rechnung getragen hat. Er sollte ein Bildnis schaffen und das hat seine Auffassung sowie seine Technik allein bestimmt; diesem Wunsch paßten sich beide, mögen sie auch noch so künstlerisch geblieben sein, an. Bei Rembrandt haben wir hingegen fast immer die Empfindung, als ob sich nicht die Mittel dem Endziel, sondern dieses den Mitteln, oder besser gesagt der äußerliche Vorwand einem inneren, unterordnen mußte. Es kommt ihm seltener darauf an, einen bestimmten Menschen darzustellen, als durch das Bildnis dieses Menschen eine besondere künstlerische Frage anzuschneiden. Der Clement de Jonghe (S. 77) bildet vielleicht die glänzende Ausnahme hierzu, aber schon der prächtige Asselijn (S. 59) ist mehr — und weniger — als ein Bildnis. Der Ausgangspunkt für dieses Blatt war offenbar das dekorative Gegenüberspiel von samtem Schwarz und leuchtendem Weiß. Das wird allein schon durch die Tatsache bewiesen, daß Rembrandt im Verlauf seiner Beschäftigung mit dieser Platte den erst teilweise bedeckten Hintergrund ausgeschliffen hat, damit seine Absicht, ebendieser künstlerische Gegensatz von Schwarz und Weiß, blendender zur Schau käme. Das schöne Selbstbildnis (Titelbild), auf dem er, am Fenster zeichnend, zu sehen ist, will gleichfalls in erster Linie nicht den Menschen, sondern vor allem das Auflösen von Licht und Dunkel des Innenraums in ein Gewebe von gebrochener Helligkeit und durchleuchtetem Schatten vergegenwärtigen. Die tiefgestimmten Töne der Natur, die das gewöhnliche Menschaugen auf Grund unsers Wissens und unsrer Erfahrung in so merkwürdiger Weise heraufschraubt, will Rembrandt in diesem Blatt veranschaulichen. Eine eigentliche Absicht, der Welt ein Konterfei von sich selbst zu geben, hat er gar nicht und er scheint sich nicht einmal mit der Ähnlichkeit besonders abgemüht zu haben. Vollends so ein Blatt wie der berühmte Six (S. 58) läßt sich kaum noch als Bildnis auffassen. Das kleine Gesicht des herabblickenden Dargestellten, dem man nicht einmal



in die Augen sieht, ist nicht scharf erfaßt und verschwindet im Aufbau des ganzen Bildes. Die Radierung stellte eher das wunderbare Bildnis eines Innenraums dar, in dem das Spiel des Lichtes infolge der Staffierung mit einer menschlichen Figur noch reizvoller und abwechslungsreicher geworden ist. Bei manchen der übrigen Bildnisse endlich möchte man meinen, daß es den Dargestellten durch nachdrückliches Anbringen ihrer Wünsche doch gelungen wäre, Rembrandt etwas unfrei zu machen. Jedenfalls sind sie, vielleicht infolge der Sucht, das Bildnis recht ähnlich zu bringen, weitergeführt und schwächer in der Haltung als die übrigen Arbeiten des Meisters. Sie erinnern gelegentlich an das Aussehen von Gemäldereproduktionen.

Weit packender und ansprechender als die Bildnisse wirkt auf uns die große Reihe herrlicher Landschaften, die Rembrandt radiert hat. Um sie richtig zu schätzen, mag man zurückblicken und auf die straffen, ängstlich gefügten, vedutenhaften Blätter seiner Vorgänger weisen. Dann erkennt man, daß er überhaupt erst die Landschaft zum Höhepunkt gebracht hat als den durch die Kunst verklärten Vorwurf, der es nicht nötig hat, irgendwelche topographische oder romantische Momente in Anspruch zu nehmen. Man mag aber auch nach vorwärts blicken und sehen, wie die neu erstandene Radierung, die zuerst wieder in England ihr Haupt erhob, sich unmittelbar an diese Seite von Rembrandts Kunst anschloß und bis zum heutigen Tag die Verbindung kaum gelockert hat. Sie fühlt, daß er hier unübertrefflich, makellos gesprochen hat, und sie ist zu klug, von den rechten Pfaden, die er wies, abzugehen, nur um anders zu sein als er. Denn es lassen sich nur andre Wege auffinden, nicht aber auch zugleich bessere.

Kaum eine zweite Aufgabe kann so schwer zu lösen sein als diejenige, den Eindruck, den man vor der Natur stehend erhält, nun mit der spitzen Nadel festzuhalten. Es bedurfte der Eingebung des Genies, das ein noch nie dagewesenes Etwas, die Linie, wie mit Zauberschlag erfand, die mit dem einzigen Zug Farbe, Raum, Luft und Licht anzudeuten vermag. Solange man mit diesem Etwas, mit dieser Linie, zu beschreiben versuchte, mußte man jämmerlich Schiffbruch leiden, denn dazu gab sich die Linie überhaupt nicht her, und die unendliche Vielfältigkeit der Natur ließ sich wiederum auch nicht erschöpfend beschreiben. Schauen wir uns Rembrandts Ansicht von Amsterdam (S. 28) oder Des Goldwägers Landgut (S. 74) an, so sehen wir nirgends den Versuch, das Laub, die Felder, die Gräser und Büsche, die Bauten und Gewässer zu beschreiben, noch das Bestreben, erzählend ihre Eigenart klarzulegen. Es entsteht ein Wald vor unserm Auge und doch umschreibt keine Linie die Gestalt auch nur eines einzigen Blattes oder eines Baumstammes. Wir erblicken wogende Kornfelder und doch keine einzige gebogene Linie, die der Form eines halbumliegenden Halmes etwa entspräche. Nicht einmal den wenigen Umrissen, die die Natur als Begrenzung des einzelnen Gegenstandes bietet, folgt die Linie. Und doch bannt sie das Bild einer Landschaft auf das Papier mit einer Unmittelbarkeit, an die überhaupt keine zweite menschliche Tätigkeit heranreicht. In dieser spärlichen Linie liegt die Zauberkraft der Andeutung, welche nicht nur die Gestalt des einzelnen Gegenstandes, welche auch noch seinen Platz im Raum und die ihn umgebende Luft veranschaulicht. Zwei zarte Strichelchen, ein halbmillimeterbreiter weißer Raum dazwischen, erwecken eine Vorstellung von meilenweisem Gelände ebenso bestimmt und klar, als jene, die wir bekämen nach stundenlanger tatsächlicher Durchwanderung der Strecke.

So hat in der Hand dieses Meisters ein Mittel von kärglicher Einfalt, die Linie, eine Gewalt und eine Kraft bekommen, die geradezu unbegrenzt sind. Der kleine schwarze Strich kann alles, was die vielfältige Hantierung des Malers zu erreichen

vermag, und noch mehr, ja, kann selbst über die scheinbar schrankenlose Macht des Dichters hinaus.

In diese Kunst der Linie, in diese Kunst der Andeutung hat Rembrandt nun noch einen dramatischen Reiz eingeführt durch die Gratverwendung. Der Grat in den Landschaften dient nicht eigentlich der Aufgabe, die Stofflichkeit oder gar die Farbigkeit zu erhöhen. Sie bringt nur eine Pointierung von verschiedenen Flecken auf jeder Radierung. Auf diese Art entsteht ein gewisser Rhythmus, jedesmal ein anderer und einer, der sich der Stimmung des Blattes anschmiegt. Er ist der Träger der künstlerischen Komposition. Daß es nur auf diesen Rhythmus ankommt, beweist schon die Tatsache, daß der Grat nicht etwa bei den gleichen Gegenständen auf dem Blatt wiederkehrt, daß er also nicht an das Stoffliche gebunden ist. Durch ihn belebt Rembrandt seine Zeichnung wie der Klavierspieler seine Melodie phrasiert. Durch ihn erhalten Landschaften wie Die Hütte hinter dem Plankenzaun (S. 43), Die Landschaft mit der Turmuine (S. 64), jene mit dem Milchmann (S. 67), Die Landschaft mit dem viereckigen Turm (S. 70) ihren persönlichen Klang.

In der berühmten Landschaft mit den drei Bäumen (S. 44) hat Rembrandt dieses dramatische Moment förmlich zu einer tragischen Katastrophe gesteigert. Da besteht ein wahrhafter Kampf zwischen dem Licht und dem Dunkel, und wir treten hinzu in dem Augenblick des Höhepunktes, als es noch unentschieden steht, wer von beiden zum Sieger erkoren ist. Dieses wunderbare Blatt kann man stundenlang betrachten, ehe man es ganz erfaßt hat, und an ihm kann man sich einen Begriff von der Entstehung des Kunstwerkes überhaupt bilden. Anfangs packt es uns so unwillkürlich, daß man es fast als eine natürliche Offenbarung empfindet. Dann aber geht einem langsam die eine Abweichung von der Natur nach der andern auf. Wie fast bei keiner zweiten Arbeit kann man, obgleich man ja das Vorbild selbst nicht zur Hand hat, verfolgen, wie hier der Künstler das einzelne umschuf, um es in ein bestimmtes Verhältnis zum andern zu bringen, wie er die wirkliche Landschaft, die er vor Augen hat, gleichsam nur als die Klaviatur betrachtet, von der er sich eine Reihe von bestimmten Tasten herausuchte und sie dann zum mächtigen Akkord anschlug.

Das, was unserm Zeitalter, dem die historischen Kenntnisse so schwer in den Gliedern liegen, fehlt, ist natürlich allen großen Künstlern der früheren Jahrhunderte gemein. Sie zeichnen sich alle durch eine naive Einfalt und schlichtere Naturliebe aus. Aber gerade an Rembrandt dies zu erkennen, mag manchem unter uns etwas schwer fallen. Es liegt ein Schein von Fremdländischem über seiner Kunst, woraus man auf eine abenteuerliche Phantastik schließen möchte. Das ist aber nur ein Schein; im Grunde genommen herrscht hier nüchterne Wahrheitsliebe vor wie bei den andern Meistern auch, die sich viel alltäglicher geben. Das Amsterdam Rembrandts war eben eine Weltstadt mit einem bunten Leben, in dem die Boten aus aller Herren Länder zusammentrafen, ein geschäftlicher und geistiger Malstrom, der vom treibenden Gut fernster Kulturen etwas in seinen Strudel zog. Diese Farbenfreudigkeit reizte Rembrandt, das erkennen wir aus seinem radierten Werk, wie wir es schon aus seinen Gemälden erkennen konnten. Aber wir müssen seinen Gesichtswinkel verstehen lernen und ihm nicht Unrecht widerfahren lassen. Es ist nicht die kindliche, um nicht zu sagen kindische Freude des Ungebildeten an dem noch nie Gesehenen, an dem Feiertäglich-Theatralischen, die er empfindet. Ihm sind diese orientalischen Gestalten ebenso reales Leben wie der nächstbeste gewöhnliche Mijnheer, der neben ihm herlief. Aber es ist erhöhtes, angestregtes, gesteigertes Leben, und das zieht ihn an. Daher malt und radiert er sich selbst öfters in diesem Aufputz. Nicht aus blöder Eitelkeit oder Ver-

gnügen an der Mummerei, sondern weil es so viel wie Starkauftragen, Starkempfinden, eine konzentrierte Betonung der Wirklichkeit bedeutet. Daher radiert er den Perser (S. 6), daher zeichnet er die Bettler in grotesker Kleidung; nicht aus dem Behagen des Karikaturenzeichners heraus, der uns überrumpelt, sondern aus dem Sehnen des Mitleidenden heraus, der innerhalb der Wirklichkeit um ihn herum nach dem intensivsten Leben sucht. Und wie merkwürdig viel weiß er in einer solchen Erscheinung zu sehen, das dem zögernden, unklaren Blick des Alltagsmenschen verhüllt blieb, bis Rembrandts Kunst den Lichtschein drauf warf, der es auch ihm erhellte! Die Kuchenbäckerin (S. 11), Die Bettler an der Haustür (S. 63), Der große Rattenfänger (S. 67) sind Dramen, die ungeschrieben blieben, vielen tausend Augenpaaren zum Trotz, bis daß er sie sah. Dann entstand eben solch ein Bild wie Der Rattengiftverkäufer, und es wurde aus einem Nichts diese merkwürdige Mischung von elender, kranker Not mit unehrlicher Verschlagenheit, tiefster Unterwerfung mit zäher Aufdringlichkeit, niedrigem Trachten mit gespreizter Grandezza. Da, wo andre nur eine unangenehme Augenblicksempfindung hatten, erblickte Rembrandt ein Menschenlos.

Unbefangen und wahr ist Rembrandt selbstverständlich auch in der Hinsicht, daß er ein „Schön“ und ein „Häßlich“ in der Kunst nicht kennt. Gerade das ist der wunde Punkt für das Laienurteil unsrer Zeit, wenn wir auch gegenüber der letzten Generation schon wieder Fortschritte zu einer klareren Scheidung zwischen Kunst und Natur gemacht haben. Auf dem Blatt „Abraham bewirte die Engel“ (S. 111) sind diese letzteren keineswegs angenehme Erscheinungen; Petrus und Johannes auf dem Blatt, in dem sie vor dem Tempel Kranke heilend dargestellt werden (S. 119), haben als Menschen nichts Anziehendes an sich; und nun gar die nackten Männer und Frauen Rembrandts, die radierten ebenso wie die gemalten, werden am allerwenigsten den Wunsch nach einer näheren Bekanntschaft mit dem lebenden Volk aufkommen lassen. Das durch seine Raffaelschwärmerei und andern äußerlich-idealen Kultus angekränkte neunzehnte Jahrhundert hatte für all diese Bilder nur den Ausruf: „wie häßlich!“, und ein so berühmter Mensch wie Ruskin konnte sich mit Abscheu von Rembrandt „wegen seines niedrigen Zugs zum Gemeinen“ wenden. Rembrandt selbst wäre diese Beschuldigung absolut unverständlich vorgekommen. Wenn einer von ihm verlangt hätte, er solle bloß Stilleben oder bloß Tiere malen, hätte er wahrscheinlich gelächelt. Hätte aber jemand den Wunsch nach nur „schönen“ Bildern ausgesprochen, er wäre wohl verduzt verstummt. Für Rembrandt bestand die Kunst in dem Ausdruck einer persönlich empfundenen Wahrheit. Wahr kann man jedem Ding der Natur gegenüber sein, wenn man nur sich selbst gegenüber wahr bleibt. Welches Ding hätte auch unter diesem Gesichtspunkt mehr Ansprüche zu erheben als ein andres! Und da es somit überhaupt nur auf die Person und die Wahrheit ankommt, so ist es das „Wie“, das im Kunstwerk den Ausschlag gibt. Ruskin aber und die Förderer des „Schönen“ klammern sich an das „Was“. Sie vollenden dabei einen unerlaubten Gedankengang. Sie springen von der Kunst hinüber zur Natur und verwirklichen sich das, was sie geschildert bekommen haben. In der Tat, im Leben möchte man den Modellen zu diesen Engeln, diesem Johannes und Petrus, dieser Diana und badenden Susanna nicht begegnen. Hier handelt es sich ja aber auch gar nicht um die lebenden Modelle, sondern um das Kunstwerk, und wir haben kein Anrecht auf die Gedankenassoziation, die uns unangenehme Empfindungen in Erinnerung bringt. Die Kunst und die Natur sind zwei verschiedene, oft entgegengesetzte Dinge. Das was Rembrandt als Genie von selbst gelang, was übrigens seinem ganzen Zeitalter noch verhältnismäßig leicht fiel, müssen wir uns alle wieder zu erringen suchen; nämlich, unser genießendes Auge einzustellen,

in der Natur auf „schöne“ und „häßliche“ Menschen, in der Kunst auf „gute“ und „schlechte“ Werke.

Außer den bereits bei der Landschaft betonten rufen zwei künstlerische Gaben Rembrandts, die sich in seiner Radierung offenbaren, die allergrößte Bewunderung hervor. Die eine ist seine Meisterschaft in der sparsamen Haushaltung mit seinen Mitteln. Zu welcher Audentungsfähigkeit ist seine Linie gestiegen, wie kühn weiß er einen Teil der Platte in fast nichts ausklingen zu lassen! Das zeigt sich schon im Blinden Tobias — nebenbei ein unfaßbares Glanzwerk der Zeichnung und Charakterisierung —, auf dem die fast zu zählenden Striche gleich den wohl abgewogenen Worten eines Sprachmeisters ein jeder treffend erzählt und auf dem rechts unten die Arbeiten, äußerlich gemessen, fast in nichts zusammenschrumpfen, dabei doch mehr sagen als manch ellenlange Beschreibung. Das verfolgt man noch besser in der Darstellung im Tempel (S. 24), im Triumph des Mardochäus (S. 66), im Christus mit seinen Jüngern (S. 98) und am allerbesten in den beiden unerreichten Darstellungen des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten (S. 79 u. 96). Es ist fabelhaft, wie ihn das richtige Gefühl dafür, wo er innehalten müsse, damit die Platte nicht etwa leer und lückenhaft aussähe, nie verlassen hat.

Die zweite Gabe ist jene phänomenale Kraft, mittels des Lichtes zu komponieren. Sie zeigt sich schon einmal in den Nachtszenen, in der dramatischen Kreuzabnahme (S. 101) und der blitzenden Darstellung im Tempel (S. 100), dann in der Anbetung (S. 80), auf der alle die weißen und helleren Punkte gleichsam zur Lichtquelle, zum künstlerischen Mittelpunkt der Platte hinweisen und hinstreben. Noch reiner zeigt sie sich aber in Radierungen wie dem Triumph des Mardochäus (S. 66) und dem Johannes und Petrus am Tor des Tempels (S. 119). Die Platte selbst wird bei diesen Arbeiten durch ein Oval des berühmten Rembrandtschen Helldunkels eingefasst, das den Ausgangspunkt der Komposition bietet. Es ist nicht durch die Naturvorlage erklärt, geschweige denn bedingt, sondern im Gegensatz zu einer etwa natürlichen Beleuchtung von Rembrandt willkürlich angewendet worden, um dadurch den Aufbau und das Heraustreten seiner Figuren zu betonen. Auf der Kleinen Predigt Jesu (S. 81) wiederum läßt er einen das Auge gebietenden weißen Fleck unter Christus stehen, auch wieder lediglich der Komposition halber, um auf diese Weise ebenso ungezwungen wie nachdrücklich das ganze Interesse auf die Hauptfigur zu lenken. Das ist die Kunst, die vom Können herkommt, die mit dem Baumaterial, welches die Natur bietet, wie ein Allmächtiger spielend schafft und noch nie Dagewesenes, schier Unmögliches zu einer überzeugenden Wahrheit münzt. Aber es erfordert auch Mitarbeit unsrerseits, diese Größe zu erkennen, diesen Genuß uns selbst zu verschaffen. Wir müssen tiefer in die Werke hineindringen, sie länger betrachten, als bloß dazu genügt, um zu erfahren, was dargestellt wird und in welchem äußerlichen Gewand die jeweilige Fabel vorgeführt wird.

Winkt uns die eigentliche Belohnung demnach erst, wenn wir selbst ein Stück Arbeit leisten, um Rembrandts Kunst zu erfassen, so fällt uns der letzte und vielleicht doch allergrößte Genuß, den der große Meister uns zu bieten vermag, wieder ganz leicht zu. Seine ergreifende Menschlichkeit entfaltet sich gerade in seinen Radierungen mit einer überwältigenden Klarheit und Tiefe. Wie bei allen Künstlern, zum mindesten bis herab an die Schwelle der Neuen Zeit, die mit der großen Revolution anbricht, äußern sich seine eigensten und echten Gedanken in Gestalt eines Kommentars zu den Hauptstellen der Bibel. Was für Einblicke in ein durch Leiden geklärtes Seelenleben gewähren solche Blätter wie Der Tod Mariä (S. 25), Die drei Kreuze (S. 88 u. 89), Die

Ausstellung Christi (S. 106 u. 107), die Kleine Predigt Jesu (S. 81) und Das Hundertguldenblatt (S. 68 69)! Eines der herrlichsten Blätter bleibt die kleinere Geburt Christi (S. 80). Frühere Künstler gaben der Szene gern einen dogmatischen Anstrich und wollten durch die Geste lieber als durch die Charakteristik wirken. Sie lassen Maria, kniend, das Kind anbeten. Rembrandts reines Empfinden läßt dieses äußerliche Motiv, durch das wohl getragene Stimmung, aber nicht inniges Mitgefühl ausgelöst wird, nicht aufkommen: er läßt es fallen. Aber in dem Blick, den die selige Mutter aus der dürftigen Umhüllung herauswirft — wie sie in ihrer Armut dahingestreckt das Kind träumerisch beschützt — liegt darin nicht mehr weihevoller, beglückter Liebe, als irgendwelche verlehrende Gebärde auszudrücken vermag! Wohl verstehen wir das befangene, stumme Staunen der Hirten, denen dieses Mysterium unerwartet sich offenbart. Empfinden wir doch alle, daß dieser Meister, der jenen Blick auffangen und verewigen konnte, uns in seinen Werken von der Menschheit Wohl und Weh' Geheimnisse zu sagen wissen wird, deren wörtliche Umschreibung fast wie eine Profanierung erscheinen muß.

Hans Wolfgang Singer



# REMBRANDTS RADIERUNGEN

## Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

- B. = Adam Bartsch, Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt. Wien 1797  
R. = Dmitri Rovinsky, L'œuvre gravé de Rembrandt. St. Petersburg 1890  
v. S. = Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig 1895

\* = vergleiche die Erläuterungen (S. 271)  
= see the „Erläuterungen“ (p. 271)  
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 271)





\*Selbstbildnis Rembrandts

Bust of Rembrandt when young

1629

B. 333

Rembrandt en buste



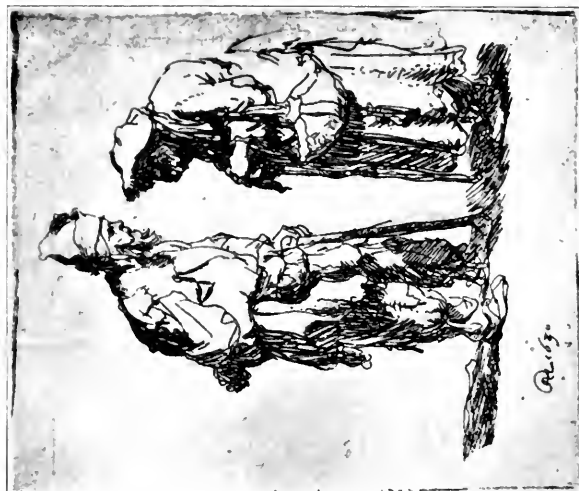
Der Bettler mit der Glutpfanne

Um 1630

Beggar warming his hands  
over a chafin dish

Gueux assis se chauffant ses  
mains

B. 173



Bettler und Bettlerin einander gegenüberstehend

1630

A pair of beggars, conversing

Gueux el gneuse

B. 164



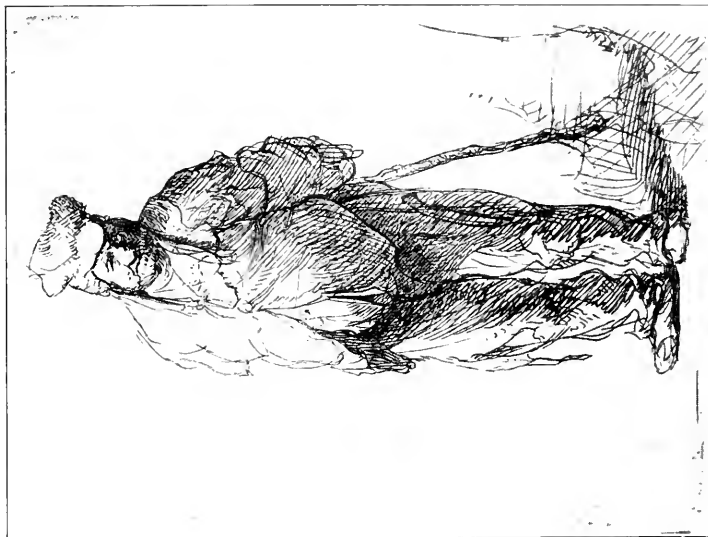
Der Stelzfuss

Um 1630

A beggar with a wooden leg

B. 179

Le gueux estropié



Zerlumpter Kerl von vorn, mit Händen auf dem Rücken  
Um 1630

Ragged peasant, holding his  
hands behind him

B. 172

Paysan déguenillé, les mains  
derrière le dos



\*Rembrandts Mutter mit schwarzem Schleier

Rembrandt's mother in her widow's weeds Um 1630—1631

La mère de l'artiste

B. 343



Rembrandts Mutter in orientalischer Kopfbinde

Rembrandt's mother in Oriental head dress 1631

B. 348

La mère de l'artiste



The Persian  
Der Perser  
1632  
B. 152  
Le Persan



The blind fiddler  
\* Der blinde Geiger  
1631  
L'avengle jouant du violon  
B. 138



The rat-killer

Der Rattengiftverkäufer

1632

B. 121

Le vendeur de mort aux rats



Pole in hoher Mütze  
A Polish tramp      Um 1633      Figure polonaise  
B. 140



Rembrandts Mutter herabblickend  
Rembrandt's mother      1633      La mère de l'artiste  
B. 351



Stehender Bettler  
A beggar      1634      Un gueux  
B. 178

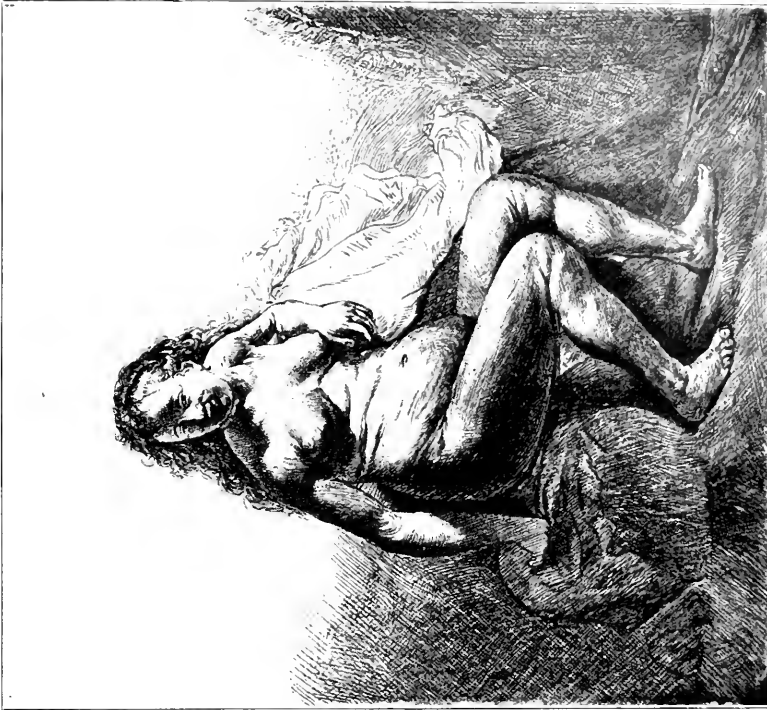


\* Stehender Bettler  
A beggar      1634      Un gueux  
B. 177





Rembrandt einen Säbel haltend  
 Rembrandt with a drawn sabre 1634 B. 18



\*Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend  
 A naked woman, sitting on an elevation of the ground Um 1633 B. 198



Die grosse Kreuzabnahme

The descent from the cross

1633

B. 81

La descente de croix



Die Pfannkuchenbäckerin

The pancake woman 1635 La faiseuse de kotkes  
B. 124



Der Quacksalber

The mountebank 1635 Le Charlatan  
B. 129



\* Christus treibt die Händler aus dem Tempel

Christ driving the money-changers out of the temple 1835

Jésus-Christ chassant les vendeurs du temple  
B. 69



Rembrandt und Saskia  
Rembrandt and his wife Saskia 1636  
B. 19



\* Schlafende Alte  
Um 1635  
An old woman asleep La vieille qui dort  
B. 350



Samuel Manasse ben Israel

1636

B. 269



Studienblatt mit sechs Frauenköpfen

Saskia and five other heads

1636

B. 365

Études de six têtes



Drei Frauenköpfe (Saskia oben): I. Zustand

Three heads of women

Um 1637

Études de trois têtes de femmes

B, 367





Drei Frauenköpfe (oben Saskia)

Three heads of women

Um 1637 Études de trois têtes de femmes  
B. 367



Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend

Three heads of women,  
one asleep

1637  
B. 368

Trois têtes de femmes dont  
une qui dort



# Die Verstossung der Hagar

Abraham sends away Hagar

1637

Agar renvoyée par Abraham

P. 30



\*Bärtiger Mann im Barett mit Agraffe  
 1637  
 Old man with an ornamental cap  
 Vieillard à barbe portée  
 B. 313



Nachdenkender junger Mann  
 1637  
 A young man musing  
 Jeune homme assis et réfléchissant  
 B. 268



Rembrandt mit dem Federbarett

Rembrandt in a cap  
and feather

1638

B. 20

Rembrandt au bonnet orné  
d'une plume

‡ Abraham den Isaak liebkosend (Jakob und Benjamin?)  
Abraham and Isaac      Um 1638      Abraham caressant Isaac  
B. 33



Der Jude mit der hohen Mütze  
1639  
A jew with a high cap    Le juif à grand bonnet  
B. 133

Rembrandt  
1639



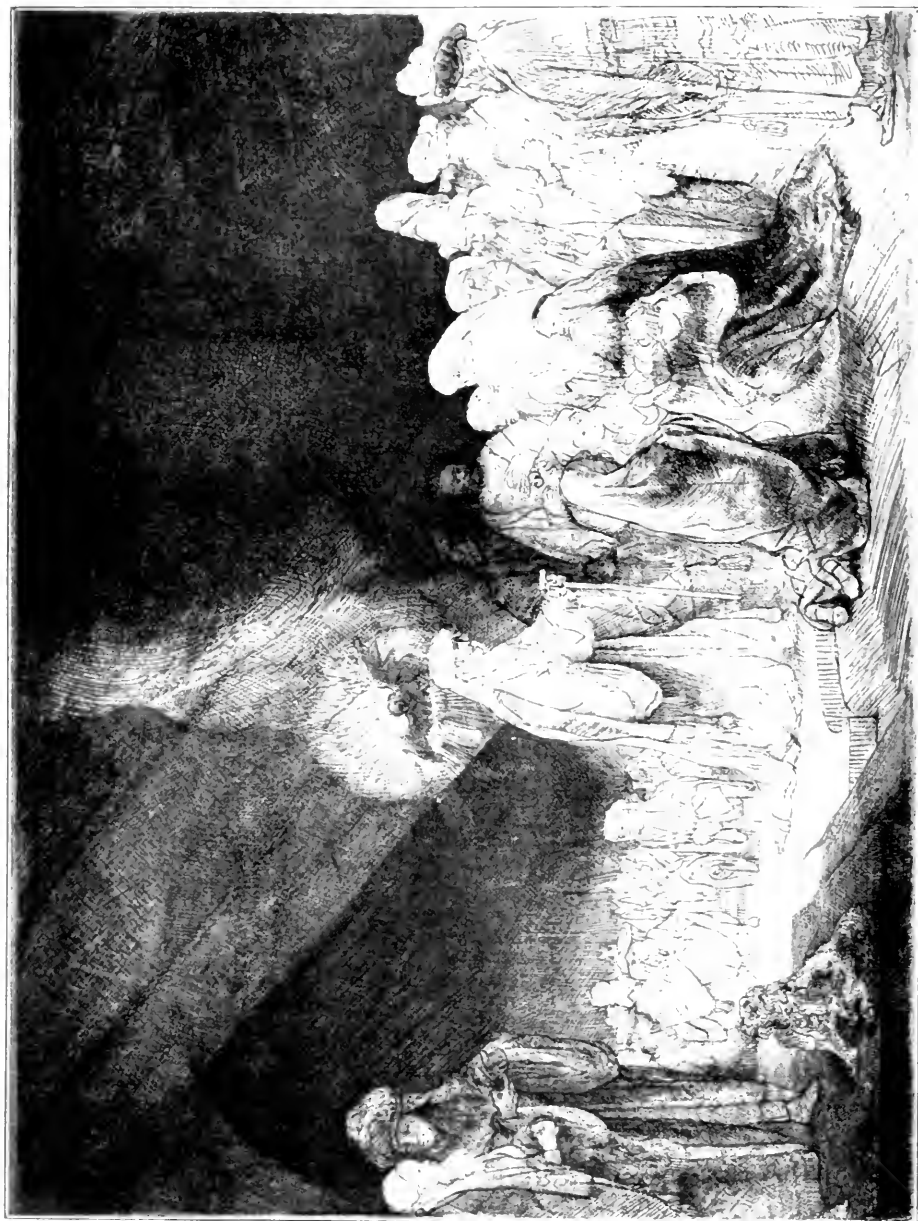
\*Rembrandt mit aufgestütztem Arm

Rembrandt leaning on a stone still

1639

B. 21

Rembrandt appuyé



Die Darstellung im Tempel, in Breitformat

La présentation au temple

Um 1639

B. 49

The presentation in the temple





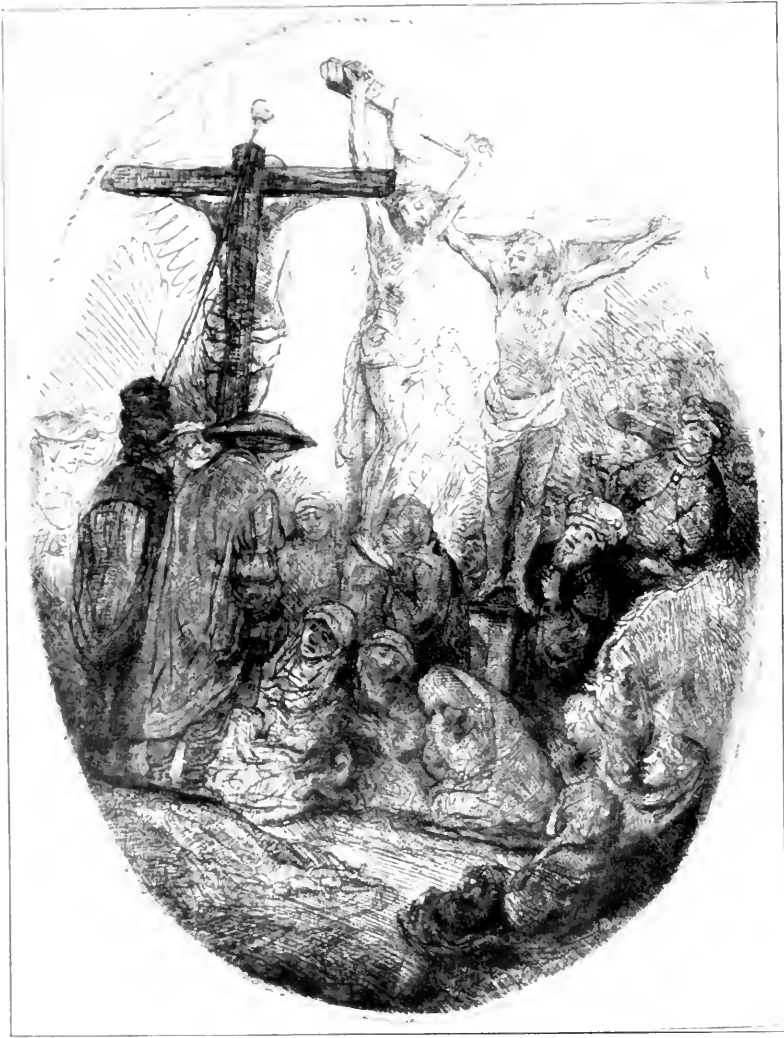
Der Tod der Maria

The death of the Holy Virgin

1639

B. 99

La mort de la Vierge



Christus am Kreuz, im Oval

Christ crucified between the two  
thieves: an oval

U'm 1640

B. 79

Jésus-Christ en croix entre les  
deux larrons



Die Enthauptung Johannes des Täuflers

The beheading of John the Baptist

1640

La décollation de Saint Jean Baptiste

B. 92



Ancienne vue d'Amsterdam

Amsterdam

Um 1640

B. 210

A view of Amsterdam



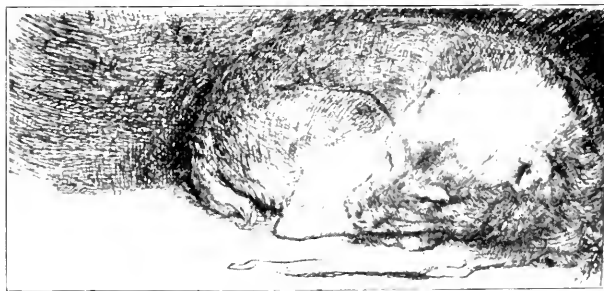
\* Rembrandts Mutter

Um 1640 (? bezeichnet 1628)

Rembrandt's mother

La mère de l'artiste

B. 354



\* Der schlafende Hund

The dog asleep

Um 1640

Le petit chien endormi

B. 158



Greis mit gespaltener Pelzmütze

An old man with a fur cap divided in the middle

1640

B. 265

Vieillard à barbe carrée



Der Kartenspieler

1641

A man playing at cards

Le joueur de cartes

B. 136



Knabenbildnis (Willem II.?)

1641

Half-length of a boy

Jeune homme à mi-corps

B. 310



Rembrandt F 1691

Mann mit Halskette und Kreuz

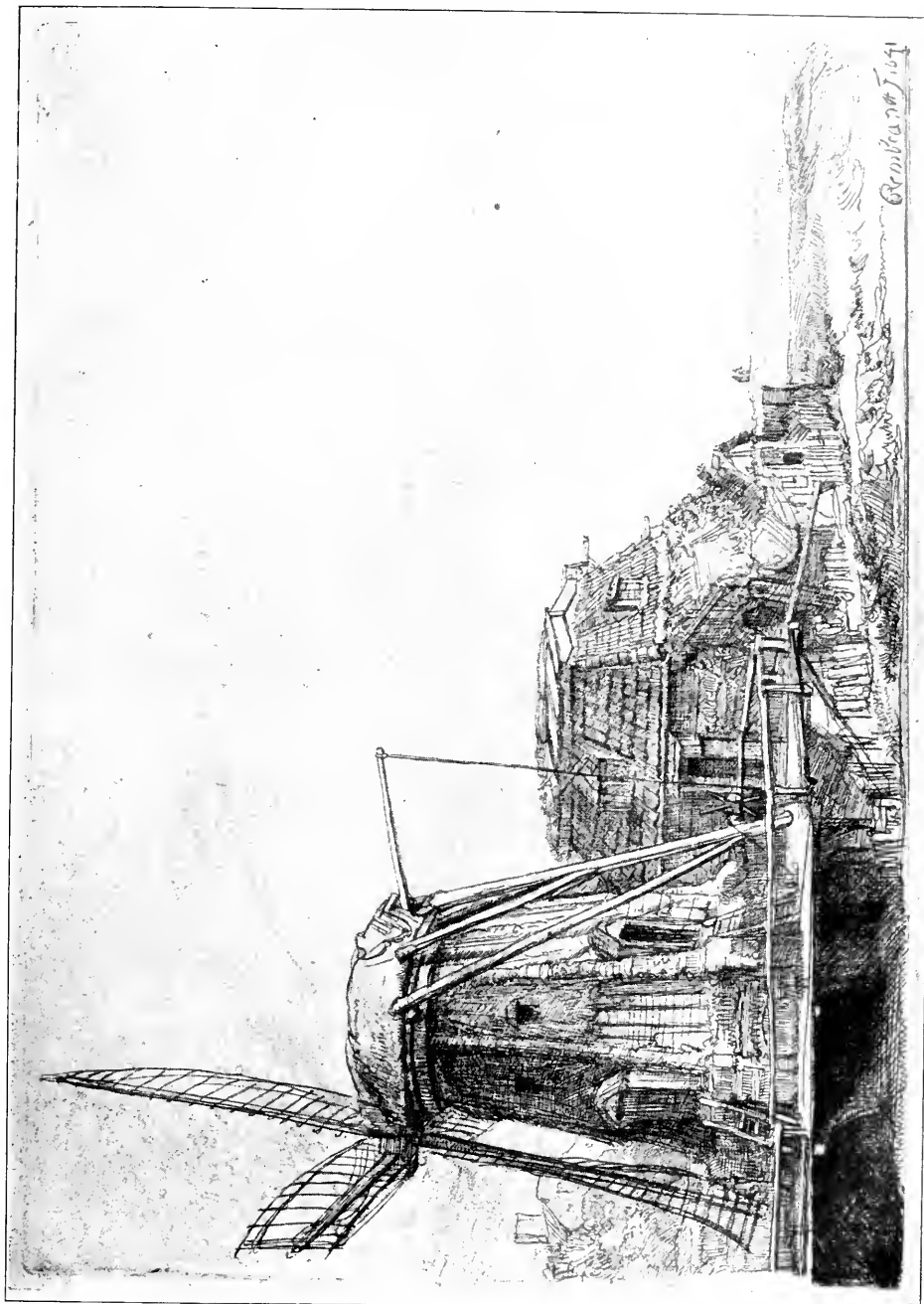
A man with a crucifix and chain

1641

L'homme avec chaîne et croix

B. 261





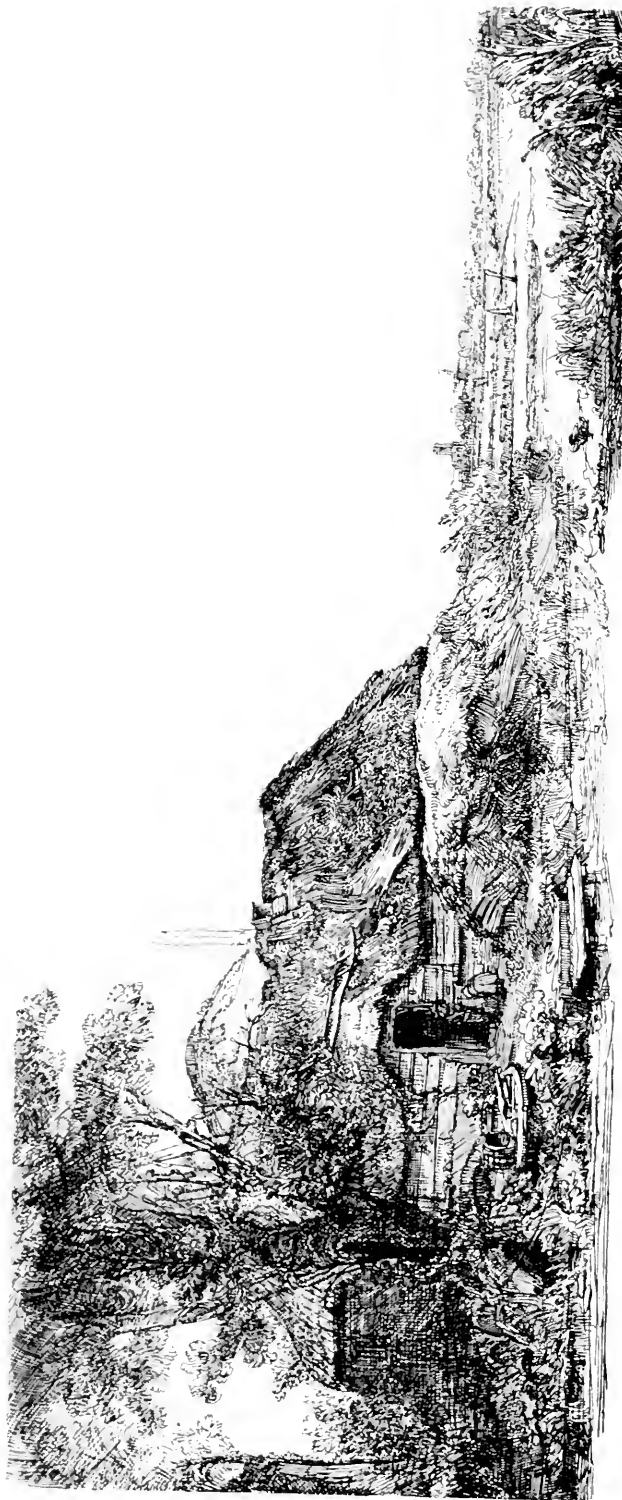
Die Windmühle

1641

B. 233

Rembrandt's mill

Le moulin de Rembrandt



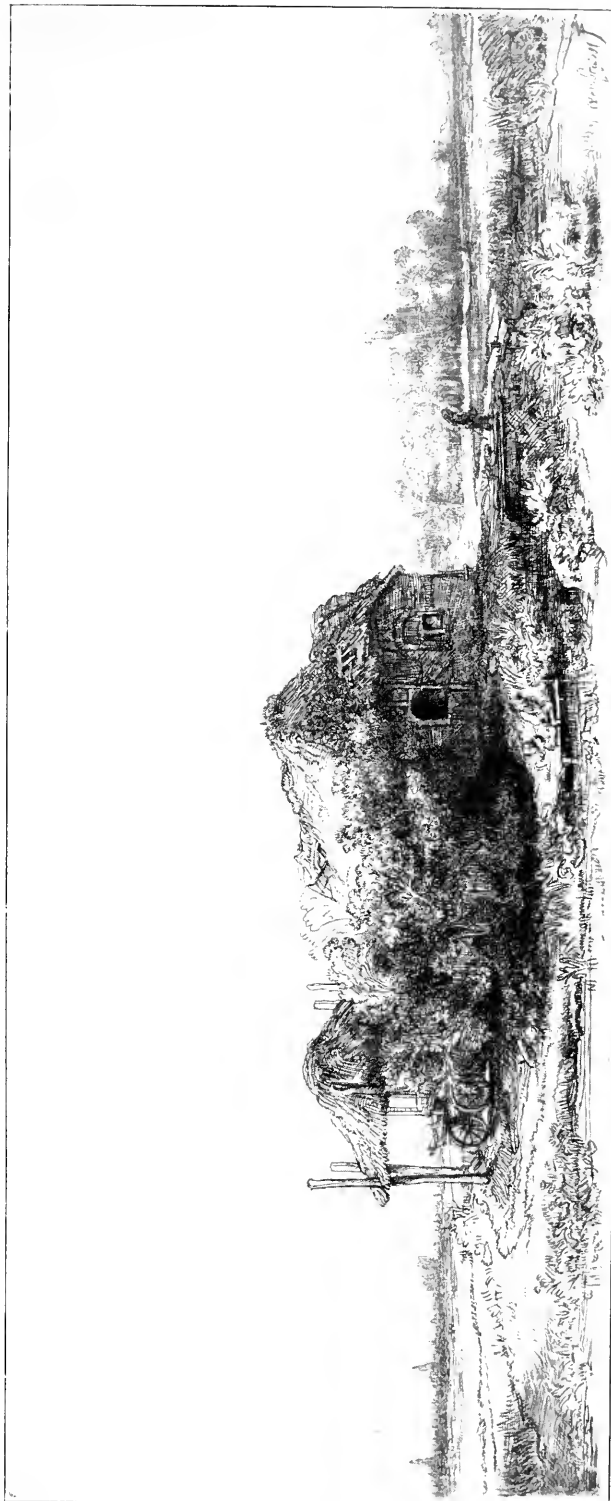
The cottage with a millsail seen above it

Die Hütte bei dem grossen Baum

1641

B. 226

La chaumière au grand arbre



Die Hütte mit dem Heuschober

1641

A large landscape with a cottage and a Dutch haybarn

La chaumière et la grange à foin

B. 225



Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend

The angel ascending from Tobit and his family

1641

L'ange qui disparaît devant la famille de Tobie

B. 43



Three Oriental figures

Die drei Orientalen

1641

Les trois figures orientales

B. 118



Der Zeichner

The draughtsman

Um 1641

Le dessinateur

B. 130



\*Preziosa (Ruth und ihre Schwiegermutter?)

The Spanish gipsy

Um 1641

La petite Bohémienne espagnole

B. 120



Die „kleine“ Auferweckung des Lazarus

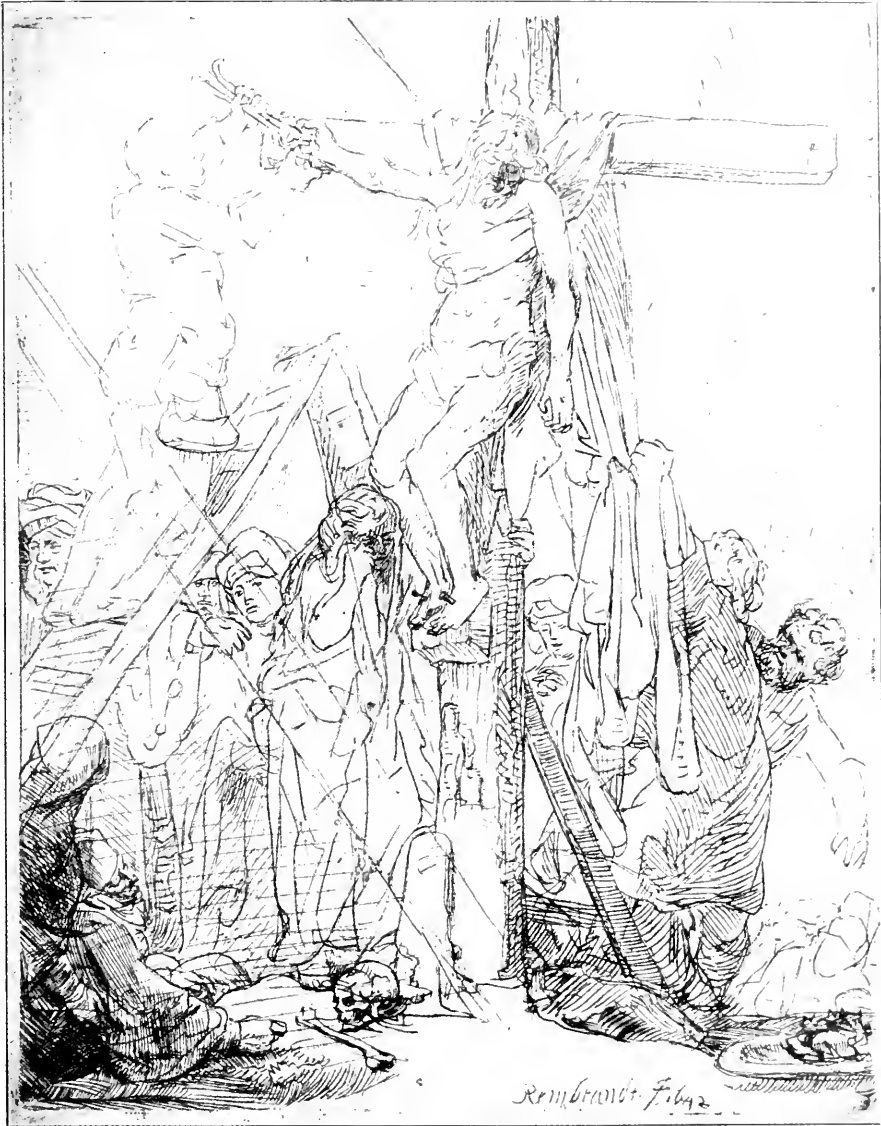
The "little" raising of Lazarus

1642

La résurrection de Lazare, petite

B. 72





Die Kreuzabnahme: Skizze

The descent from the cross: a sketch

1642

B. 82

La descente de croix



Kranke Frau mit grossem Kopftuch

Um 1642

A woman with a large hood    Femme avec grande cornette  
(The dying Saskia)

B. 359

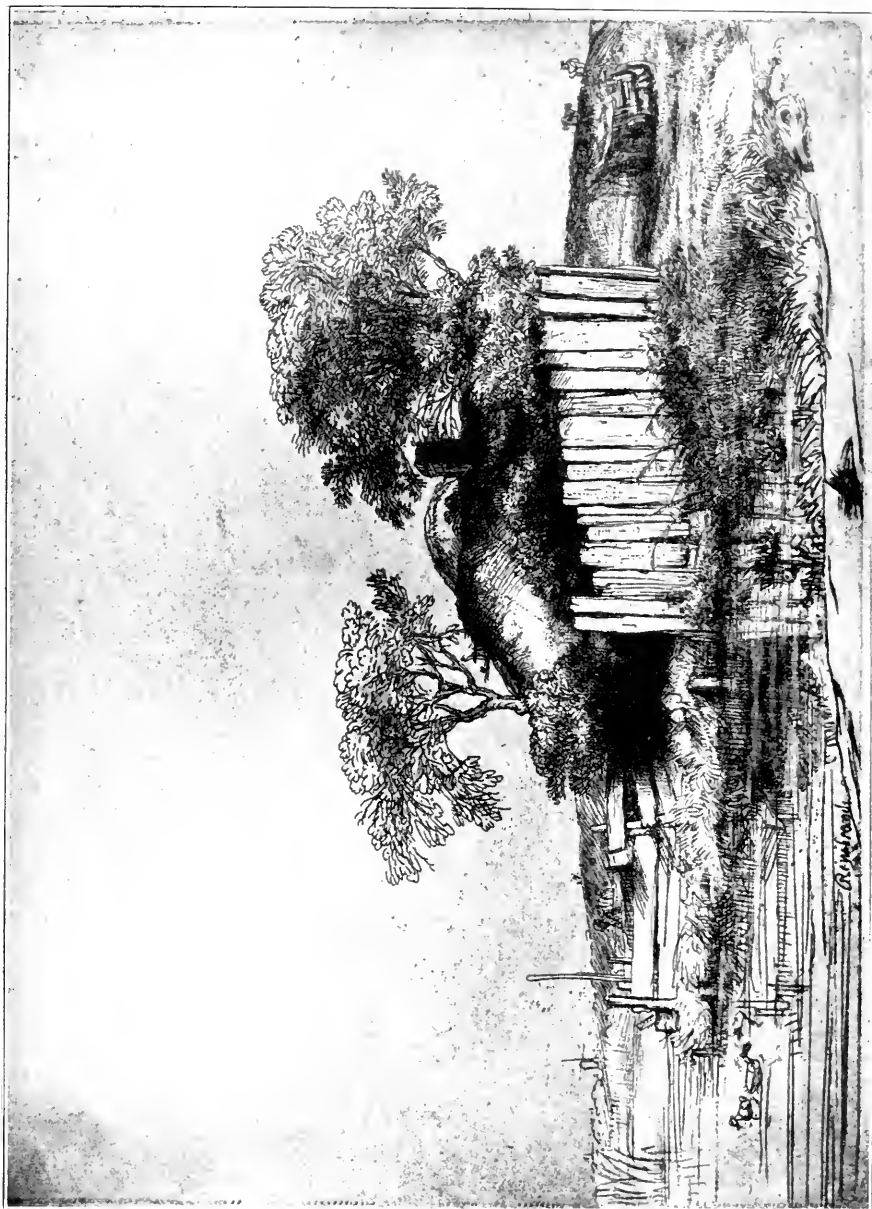


Der Mann in der Laube

1642

A man in an arbour    L'homme sous un treille

B. 257



Die Hütte hinter dem Plankenzaun

La chaumière entourée de planches

Um 1642

B. 232

A cottage behind white pales



Die Landschaft mit den drei Bäumen

1643

B. 212

Le paysage aux trois arbres



Das Schwein  
1643  
B. 157

Le cochon

The hog



Ruhe auf der Flucht, Skizze

The rest in Egypt

1645

Le repos en Egypte, au trait

B. 58



Landscape with a vessel under sail

Die Hütten am Kanal

Um 1645

B. 228

La basque à la voile



Christus zu Grabe getragen

The Entombment

Um 1645

B. 84

Le transport de Jésus-Christ  
au tombeau





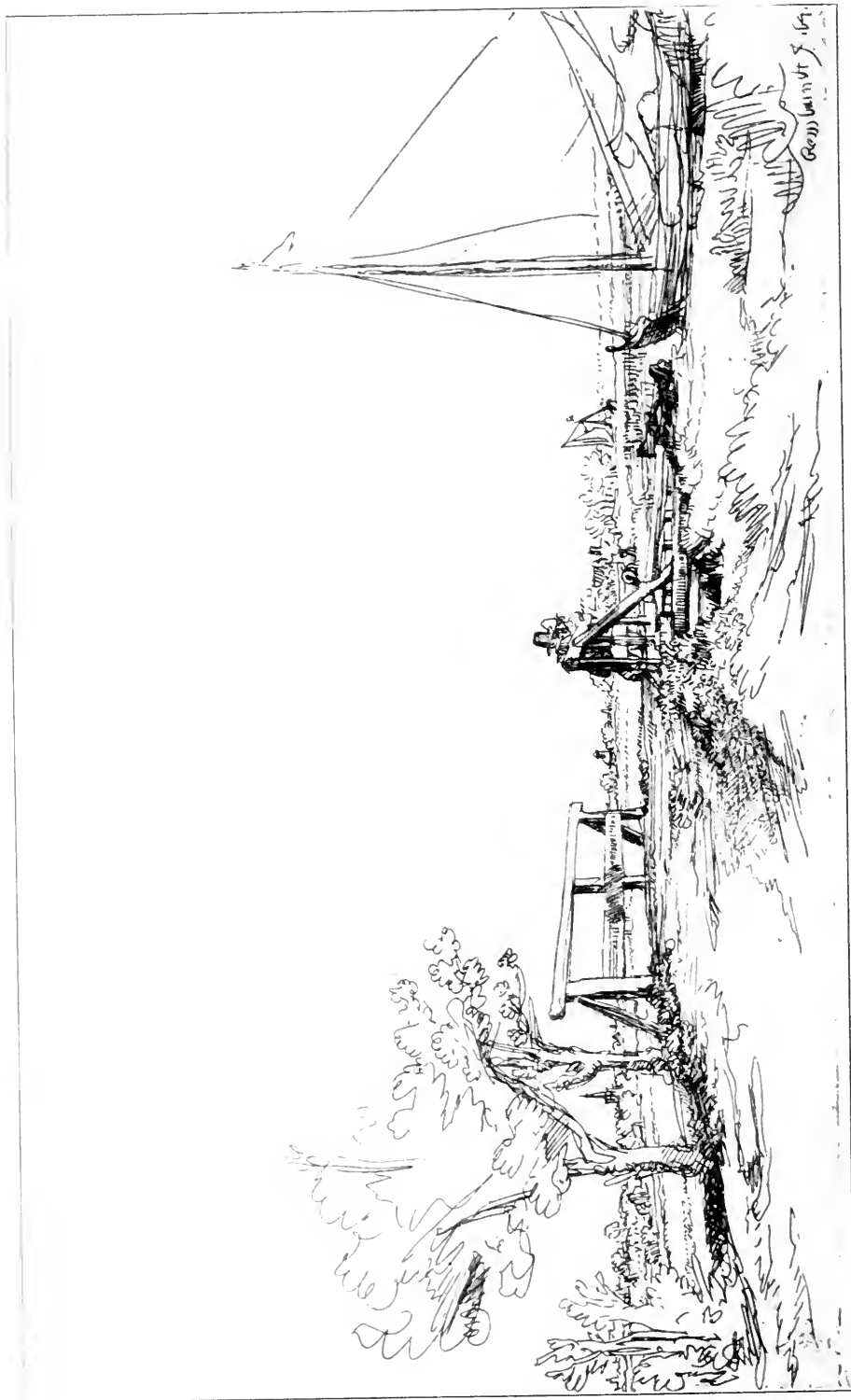
St. Peter

Der reuige Petrus

1645

B. 96

Saint Pierre



Le pont de Six

Die Brücke  
1645

B. 208

The bridge



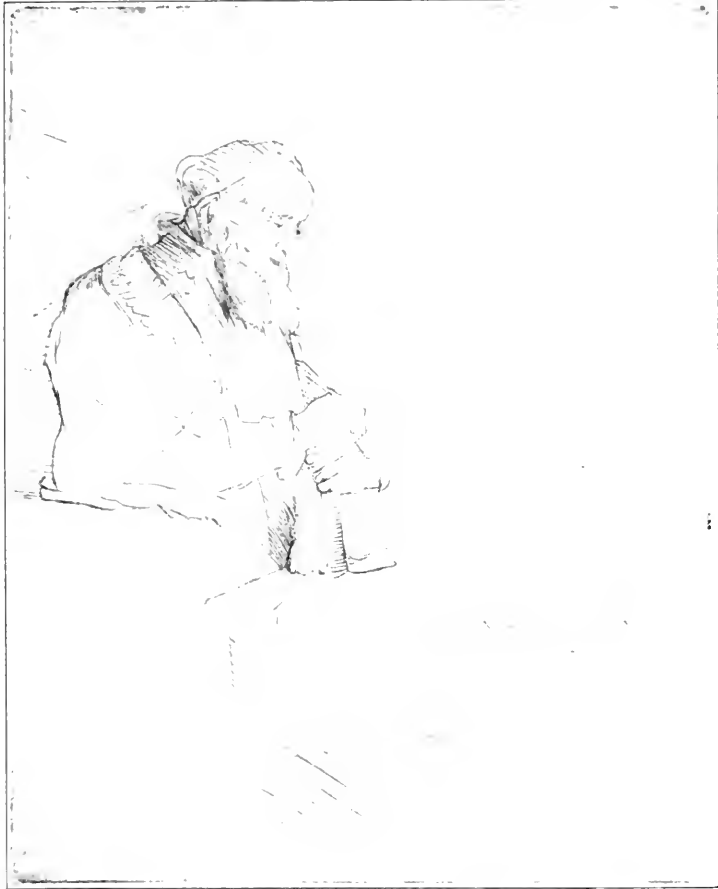
\* Ansicht von Omval

1645

B. 209

Vue d'Omval près d'Amsterdam

View of Omval



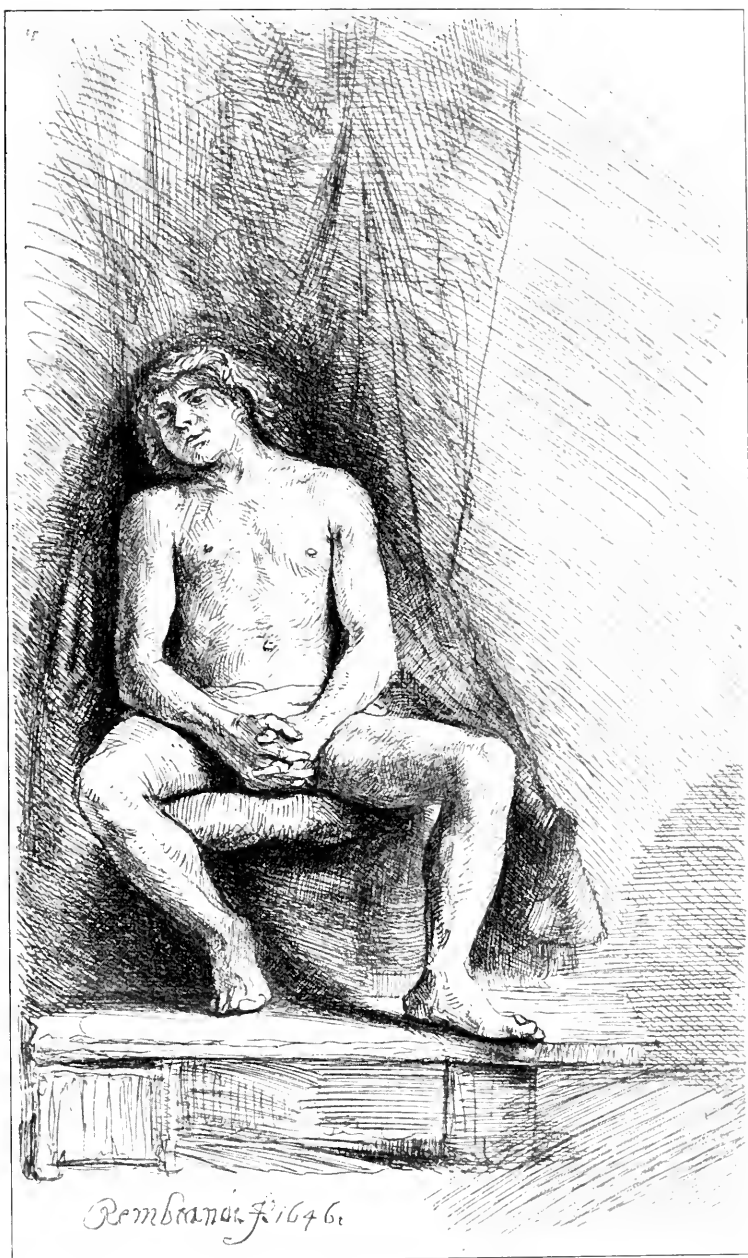
Nachdenkender Greis: Skizze

A philosopher meditating

Um 1646

Le philosophe en méditation

B. 147



Männlicher Akt, sitzend

Study of a nude man seated  
(The prodigal son)

1646  
B. 193

L'homme nu, assis



Männlicher Akt, am Boden sitzend

1646

Académie d'un homme assis à terre

Study of a nude man sitting on the floor

B. 196



A study of two nude men

Zwei männliche Akte

Um 1646  
B. 194

Figures académiques d'hommes



Der Kahn unter den Bäumen

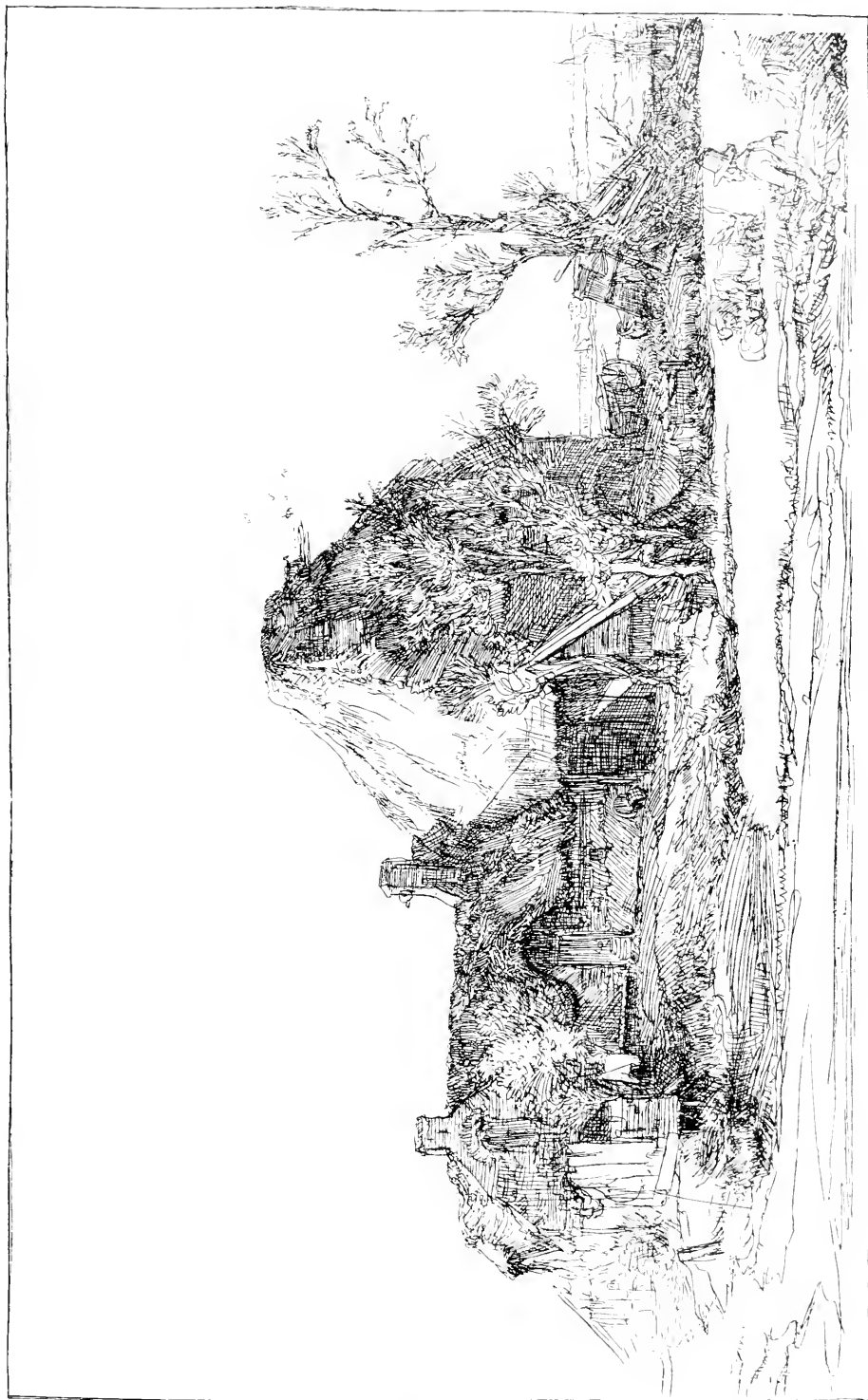
A grotto with a brook

1645

L'abreuvoir

B. 231





Le paysage au dessinateur

Die Landschaft mit dem Zeichner

Um 1646  
B. 219

A landscape with a man sketching



Jan Six  
1647  
B. 285



*Grabetje of Asselijn a Painter*

Jan Asselijn

Um 1647

B. 277



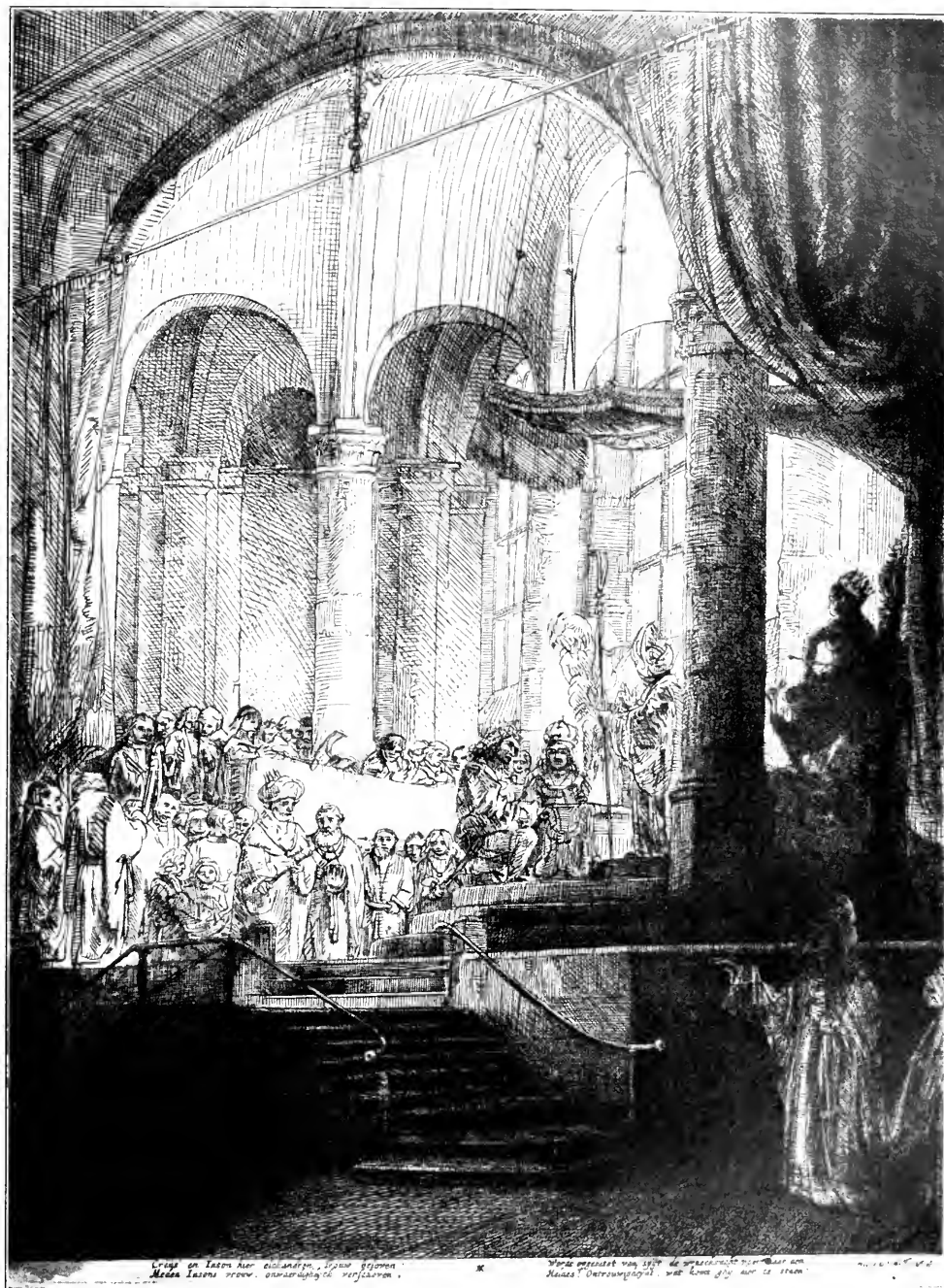
\*Der heilige Hieronymus unter dem Baum

St. Jerome

1648

B. 103

Saint Jérôme écrivant



Creusa en Jason hier aischandigen, Jason geboren  
Medea Jasons vrouw. onwaardigste verjaaren.

Verde opgesteld van 1809 de opvoering van Medea  
Medea! Onwaardigste! wat kom gij hier te staan.

Medea at the wedding of Jason and Creusa

\*Medea  
1648  
B. 112

Medée, ou la mariage de Jason et de Créuse



Studienblatt mit Rembrandt baarhäuptig etc.

Um 1648 (bezeichnet 1651)

Sketches, Rembrandt's head  
among them

Griffonements où se voit le  
portrait de Rembrandt

B. 370



Alte Bettlerin

1616

An old woman, begging alms

B. 170

Vieille mendiante



*Rembrandt. f. 164.8.*

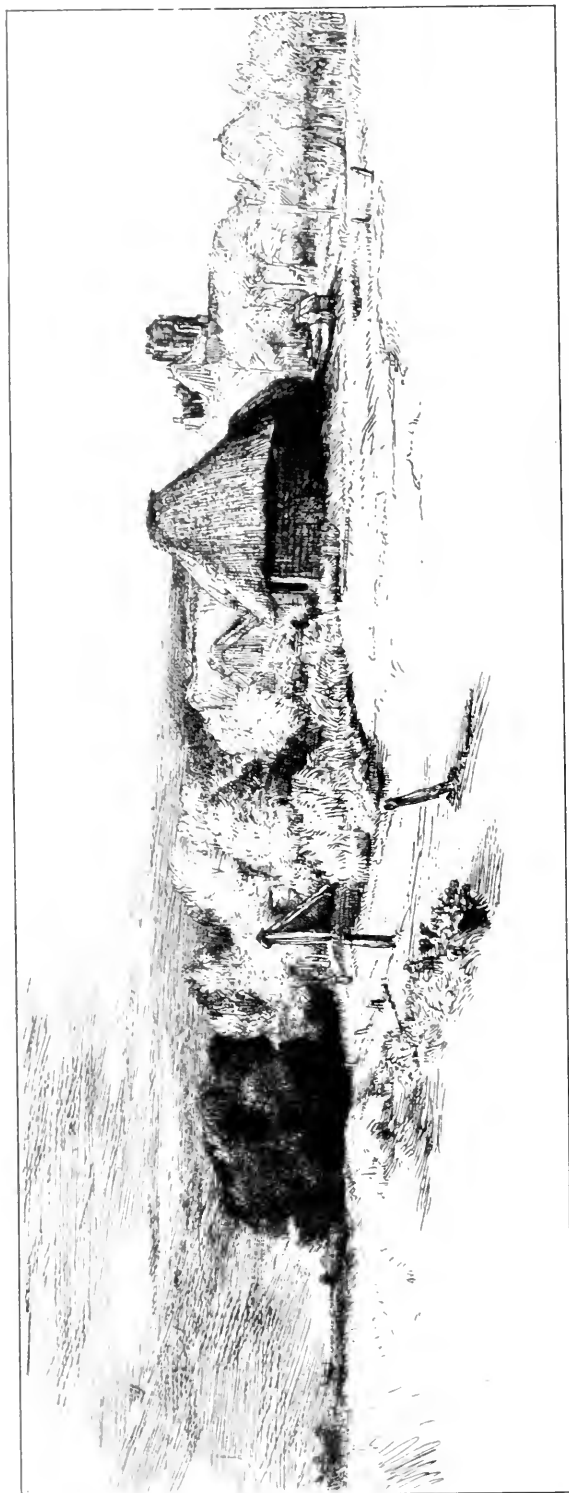
Die Bettlerfamilie an der Haustür

Beggars at the door of a house

1648

Mendiants à la porte d'une maison

B. 176



Die Landschaft mit dem Turm

Um 1648

B. 223

Le paysage à la tour

The landscape with a ruined tower





(II. Zustand)



Die Landschaft mit der saufenden Kuh

A landscape with a cow drinking

Um 1649  
B. 237

L'abreuvoir de la vache



The triumph of Mordechai

Der Triumph des Mardocheüs

Um 1650  
B. 40

Le triomphe de Mardochee



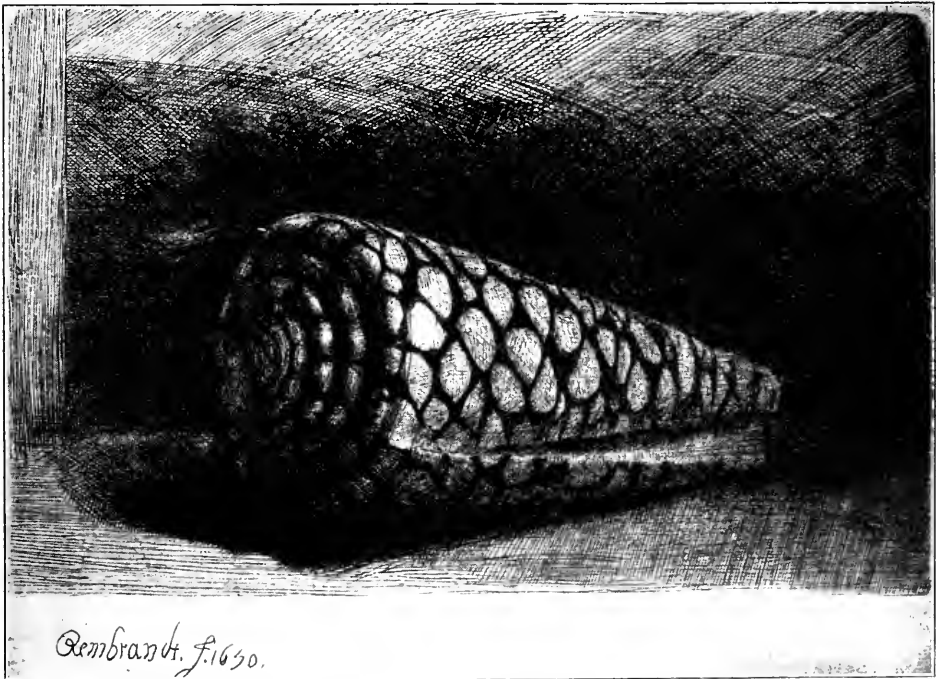
Die Landschaft mit dem Milchmann

A peasant carrying milkpails

Um 1650

B. 213

L'homme au lait



Die Muschel

The shell

1650

B. 159

La coquille



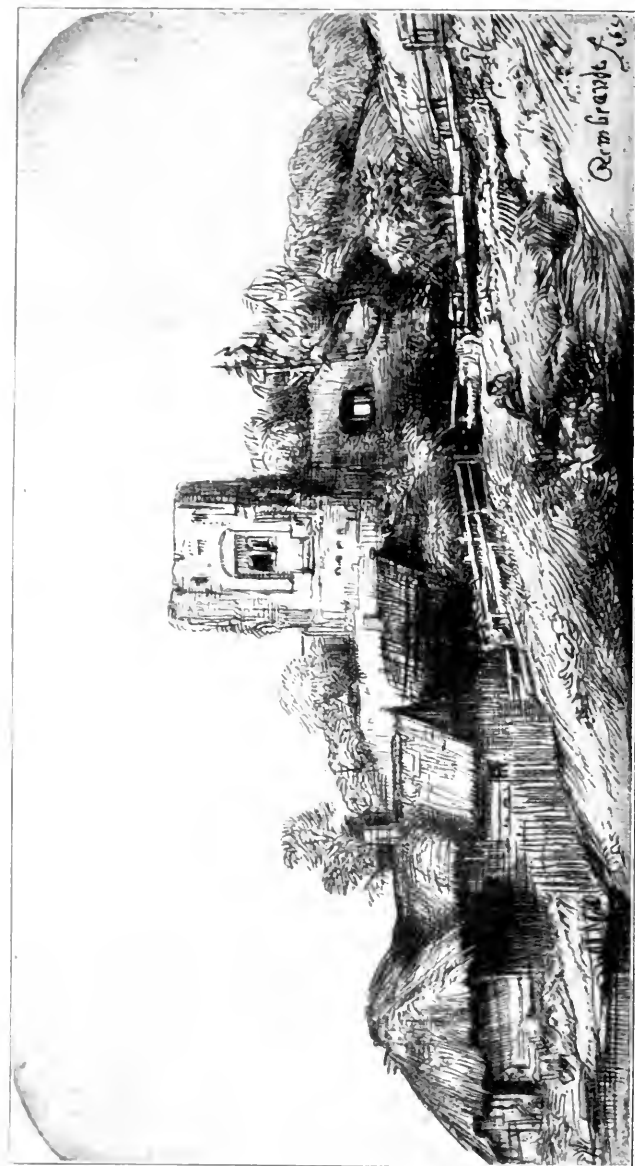
Christ healing the sick ("The hundred guilder piece")

\*Christus die Kranken heile  
Um  
B.



(das Hundertguldenblatt)

Le Christ guérissant les malades (La pièce de cent florins)

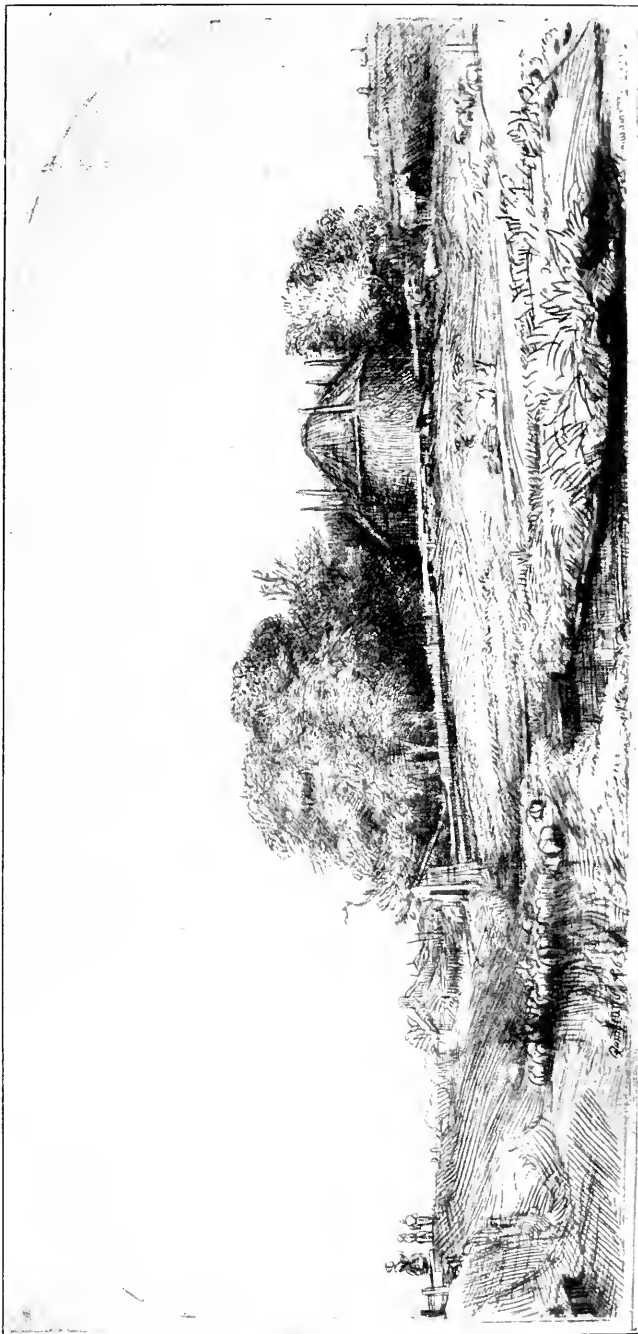


Die Landschaft mit dem viereckigen Turm

1650

B. 218

Le paysage à la tour carrée



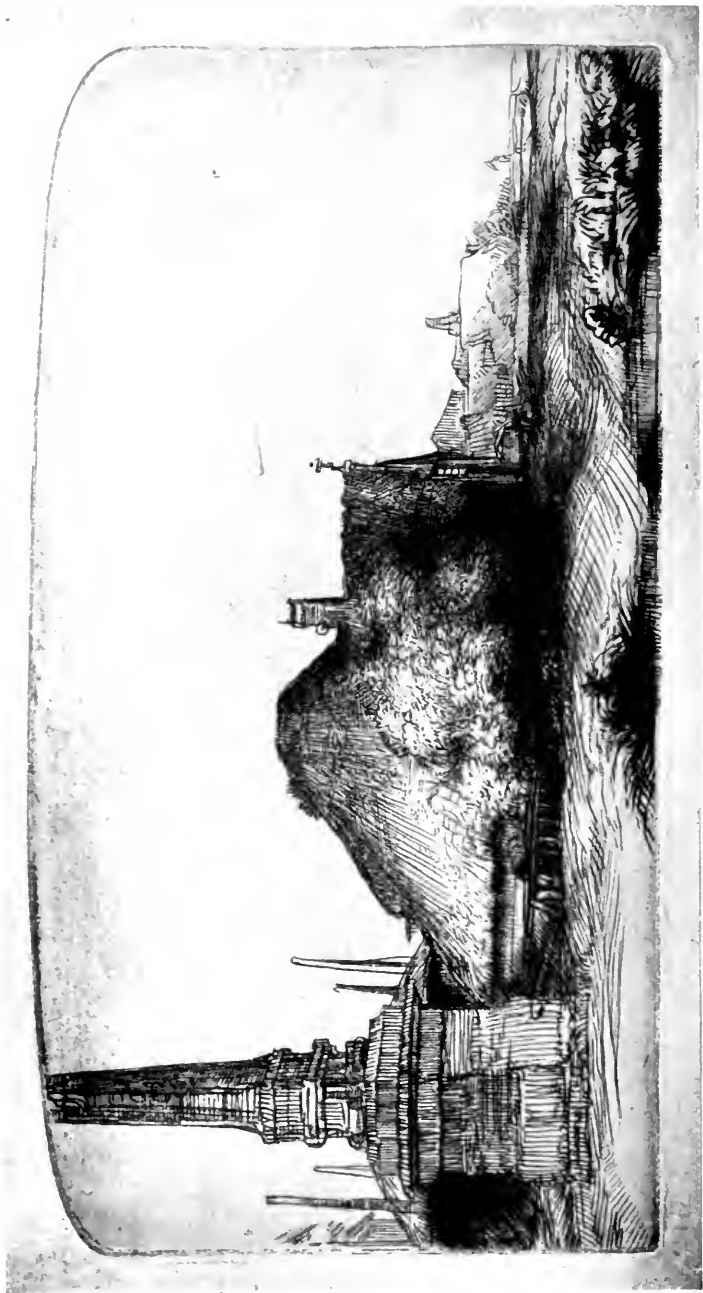
Der Heuschöber und die Schafherde

The landscape with a flock of sheep

1650

La grange au foin et le troupeau

B. 224

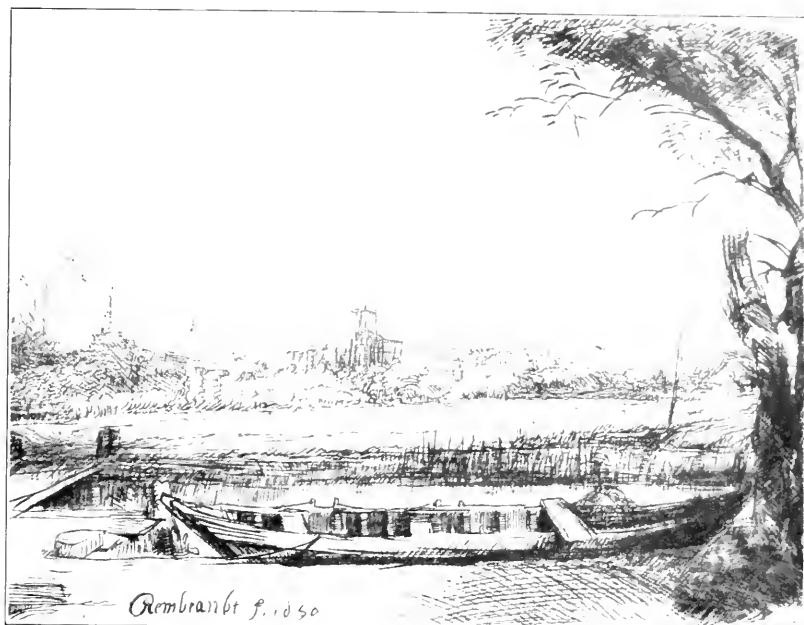


L'Obélisque

Der Obelisk  
Um 1650  
B. 227

A landscape with an obelisk





Die Landschaft mit dem Kahn

The boat in the canal

1650

Le paysage au bateau

B. 236



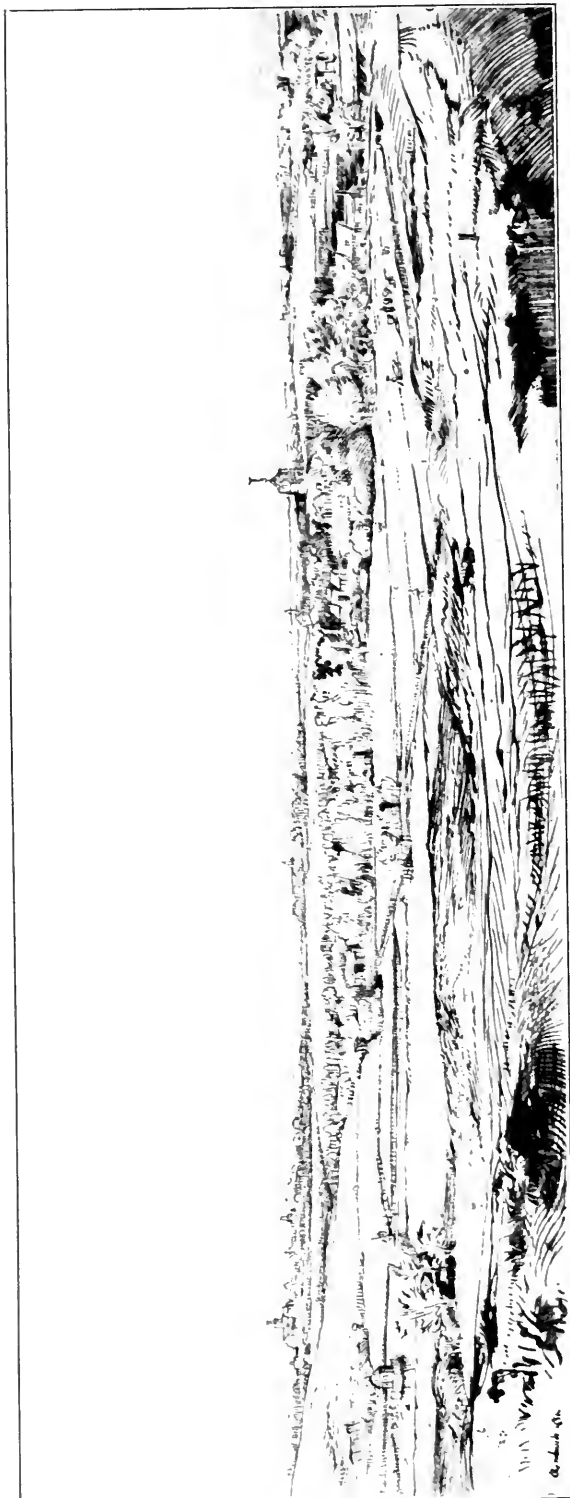
Der Kanal mit den Schwänen

A canal with swans

1650

Le canal avec les cygnes

B. 235



The goldweiger's field

Das Landgut des Goldwägers

1651

B. 234

La campagne du peseur d'or



Tobit, blind

Der blinde Tobias

1651

B. 42

Tobie le père, aveugle



The bathers

Die badenden Männer

1651

B. 195

Les baigneurs



Clement de Jonghe

1651

B. 272



Der Bauer mit Weib und Kind

The travelling peasants  
Um 1652 Le paysan avec femme et enfant  
B. 131



Titus van Rijn

Rembrandt's son Titus Um 1652 Le fils de Rembrandt  
B. 11



Christus unter den Schriftgelehrten, gross

1652

B. 65

Jésus-Christ disputant avec les docteurs

Christ disputing in the temple

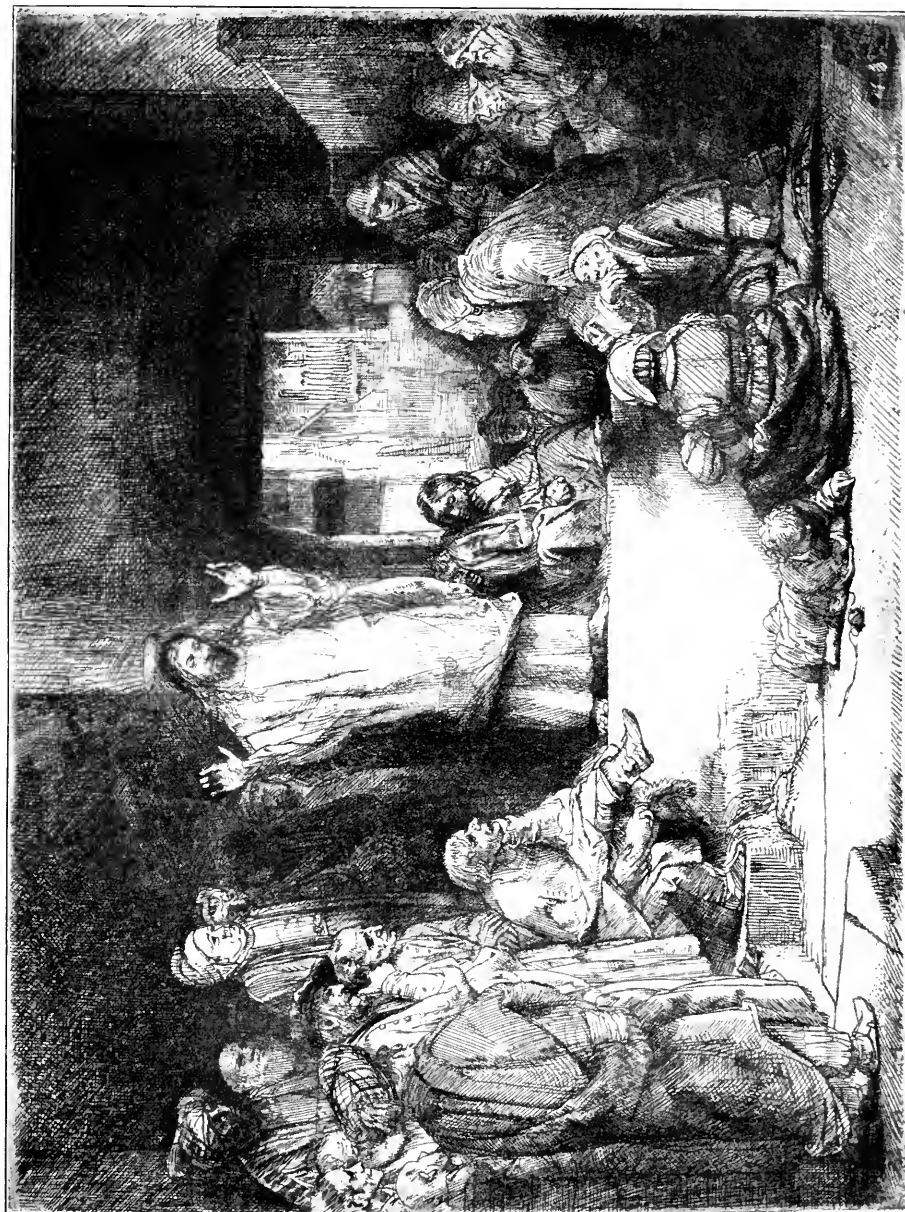


Die Anbetung der Hirten bei Laternenschein

Um 1652  
B. 46

L'adoration des bergers





Jésus-Christ prêchant La petite Tombe)

\* Die Predigt Christi

Um 1652  
B. 67

Christ preaching



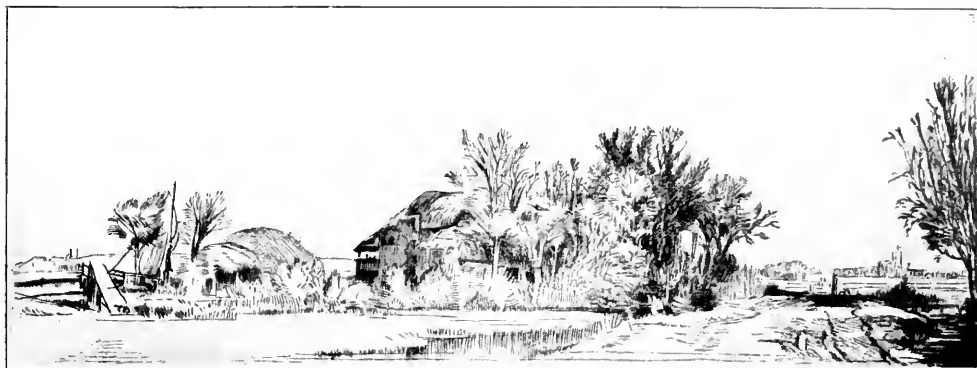
Der Dreikönigsabend

Um 1652

B. 113

L'étoile des rois

Twelfth Night

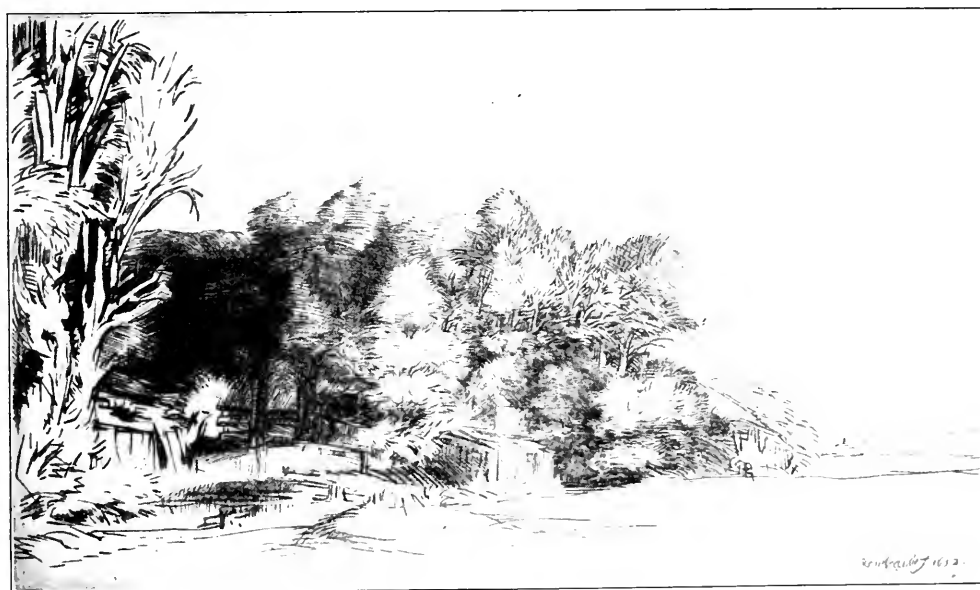


The canal

Der Kanal mit der Uferstrasse

Um 1652  
B. 221

Le canal



The vista

Der Waldsaum

1652  
B. 222

Le bouquet de bois



Faustus

Faust  
Um 1652  
B. 270

Faustus



\*Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft

St. Jerome, unfinished

Um 1653

Saint Jérôme dans le goût d'Albert Dürer

B. 104



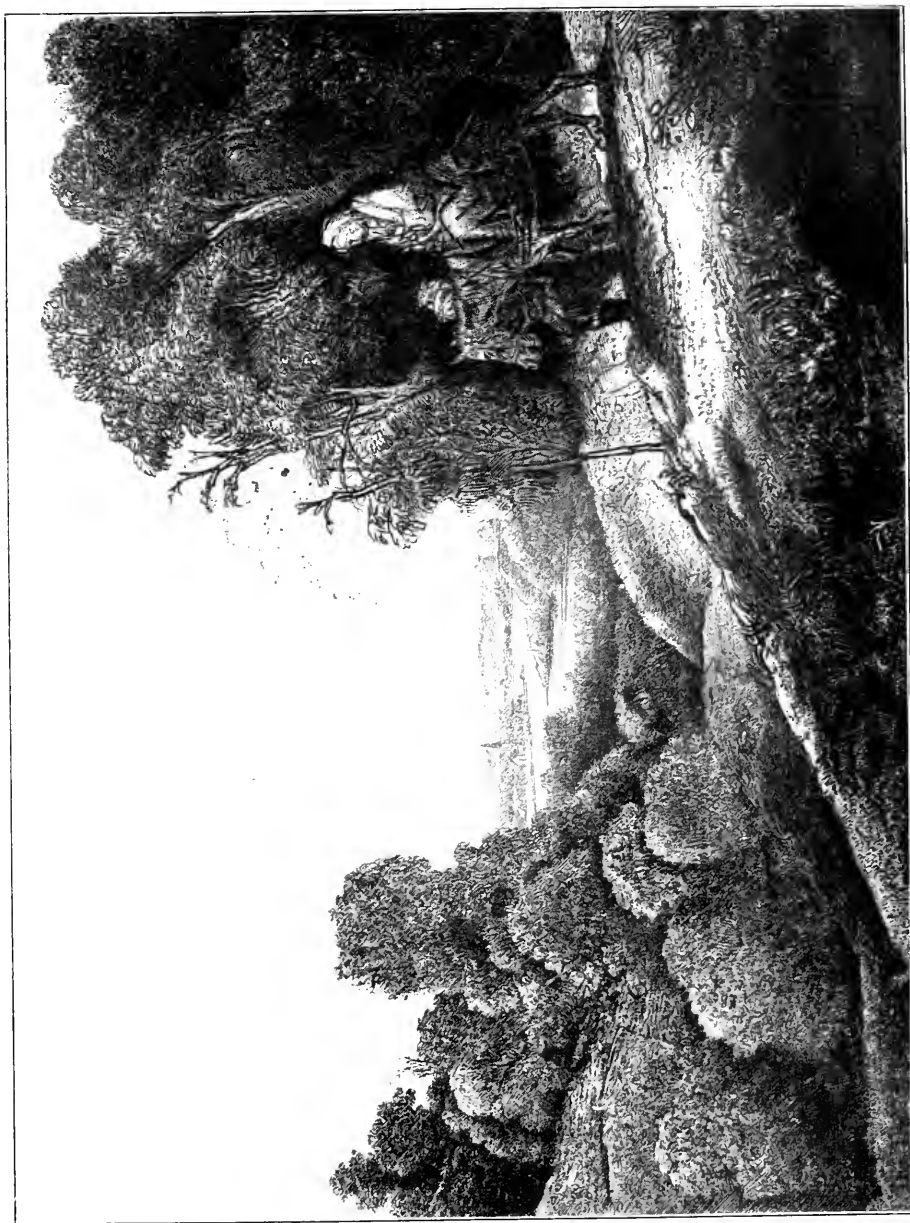
Die Landschaft mit dem Jäger

Le chasseur

Um 1653

B. 211

The sportsman



\*Die „grosse“ Flucht nach Aegypten, in Elsheimers Geschmack

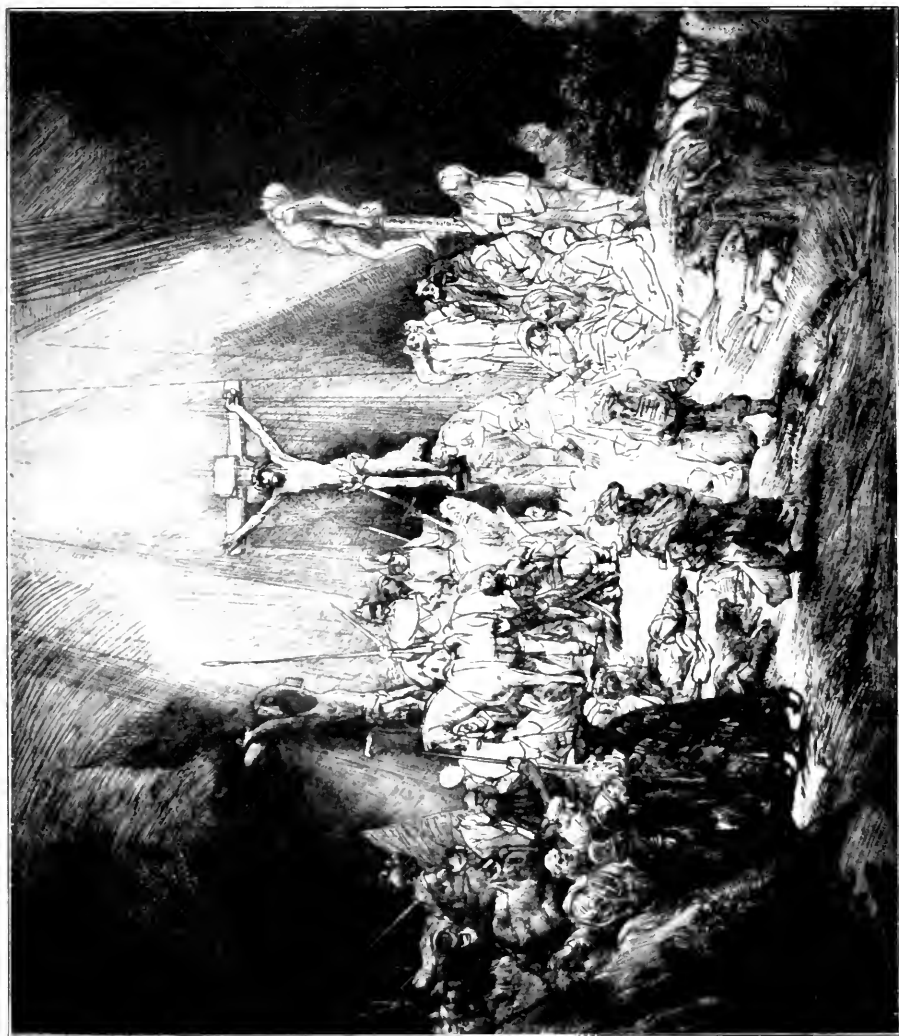
The flight into Egypt in the style of Elsheimer

Um 1653

La fuite en Égypte dans le goût d'Elsheimer

B. 56





⊛ Die drei Kreuze (I. Zustand)

1653

B. 78

Les trois croix

The three crosses





\* Die drei Krenze (IV. Zustand)

1653  
B, 78

Les trois croix

The three crosses



Jan Antonides van den Linden

Um 1653

B. 264



\*Die Anbetung der Hirten mit der Lampe

La naissance du Christ

Um 1654

B. 45

The nativity of Christ



Die Beschneidung Christi, in der Breite

1654

B. 47

The circumcision

La circoncision



Die Flucht nach Aegypten: Uebergang über einen Bach

La fuite en Egypte, passage d'eau

1654

The flight into Egypt; crossing a stream

B. 55



\*Die heilige Familie im Zimmer

The holy Family; St. Joseph at the Window

1654

B. 63

La sainte famille au chat



Jesus vom Tempel zurückkehrend

1654

B. 60

The return from the temple

Jésus ramené du temple

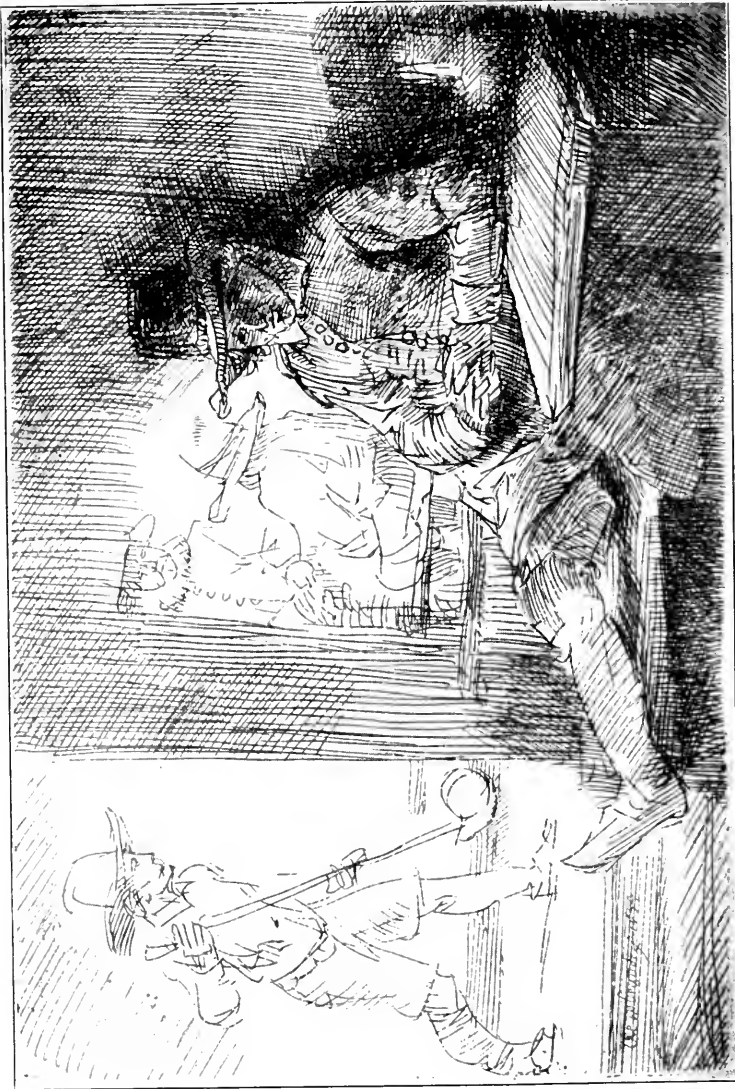




Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Jesus disputing in the temple  
 1651  
 B. 64  
 Jésus au milieu des docteurs





Le jeu du Koli

Das Kollspiel

1654

B. 125

The Golf players



Jesus erscheint den Jüngern

1654

B. 89

Le Christ au milieu de ses disciples



Christus in Emmaus: die grosse Platte

Christ and the disciples at Emmaus

1654

B. 87

Le Christ à Emmaüs



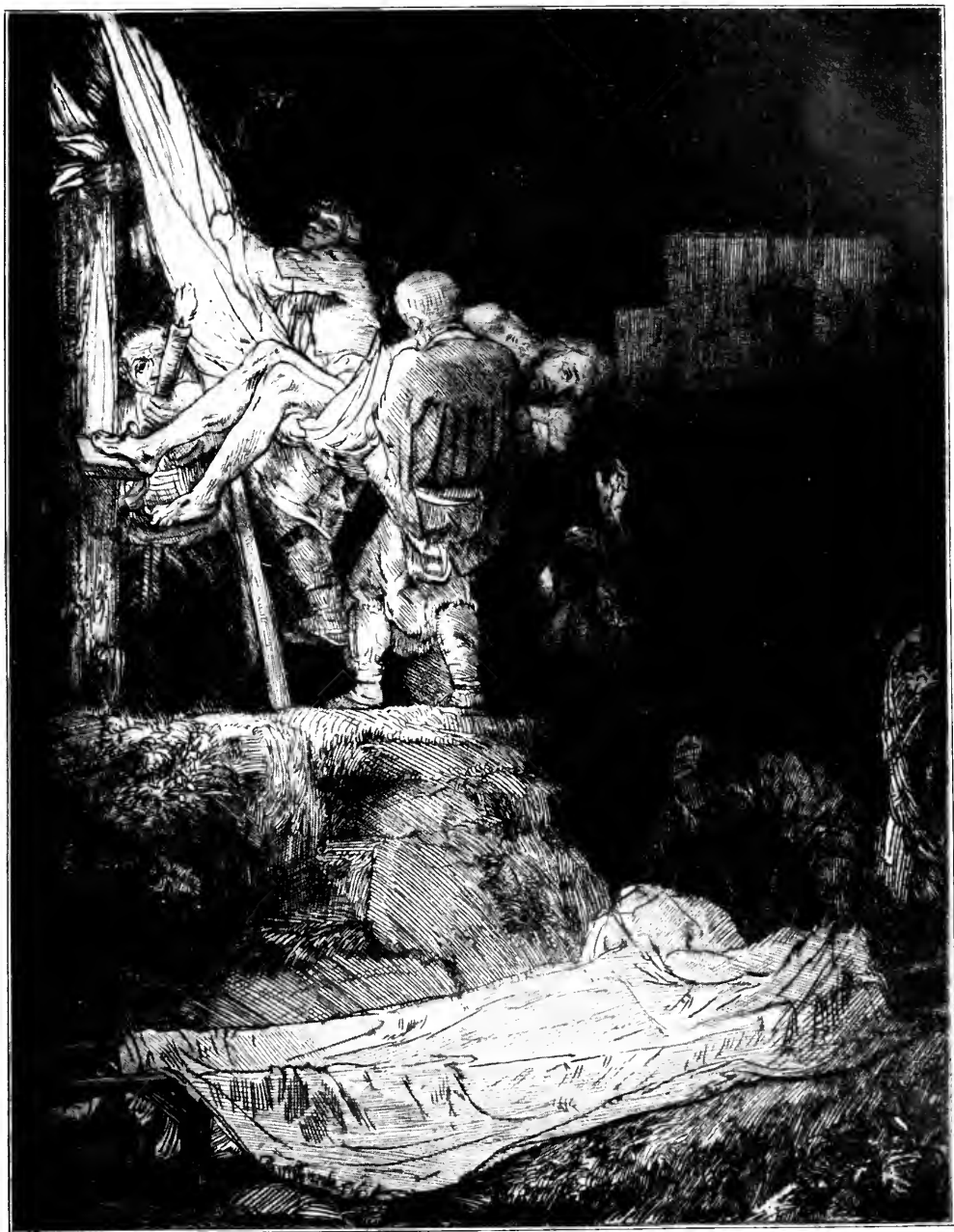
Die Darstellung im Tempel, im Hochformat

The presentation in the temple

Um 1654

La présentation au temple

B. 50



Die Kreuzabnahme bei Fackelschein

The descent from the cross: a night piece

1654

La descente de croix, effet de nuit

B. 83



The entombment of Christ

Die Grablegung Christi

Um 1654

B, 86

La mise au tombeau





\* Die Statue Nebukadnezars (II. Zustand)

1655

The statue of Nebuchadnezzor La statue de Nebuchodonosor

B. 36 (a)



\* Die Statue Nebukadnezars (V. Zustand)

1655

The statue of Nebuchadnezzor La statue de Nebuchodonosor

B. 36 (a)



\*Die Vision des Daniel

Daniel's vision

1655

La vision de Daniel

B. 36 (b)





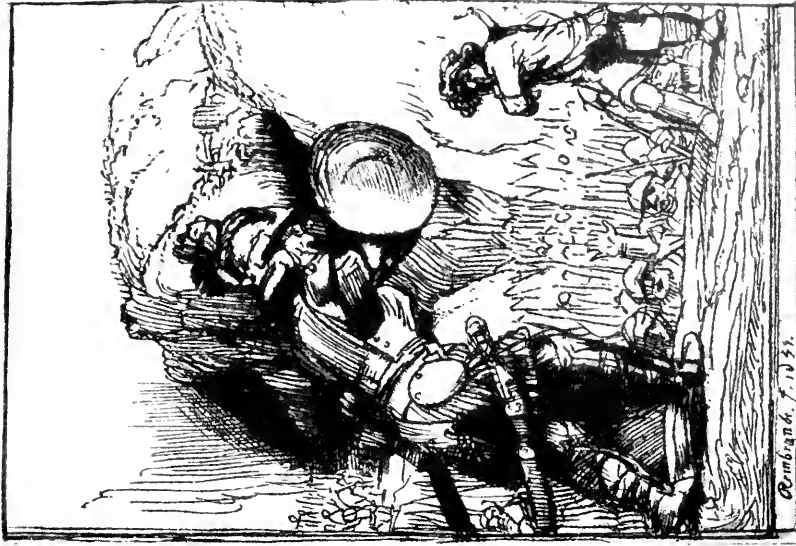
\* Die Jakobsleiter

1655

L'échelle de Jacob

Jacob's ladder

B. 36 (c)

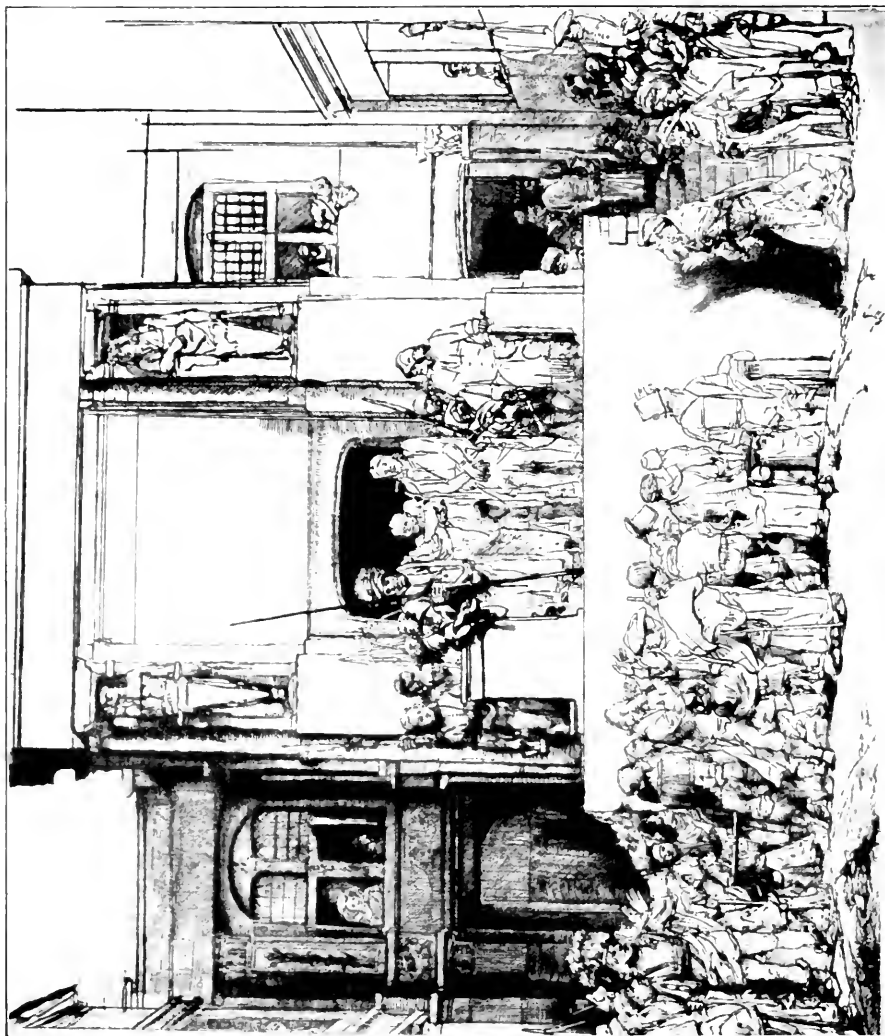


\* David und Goliath

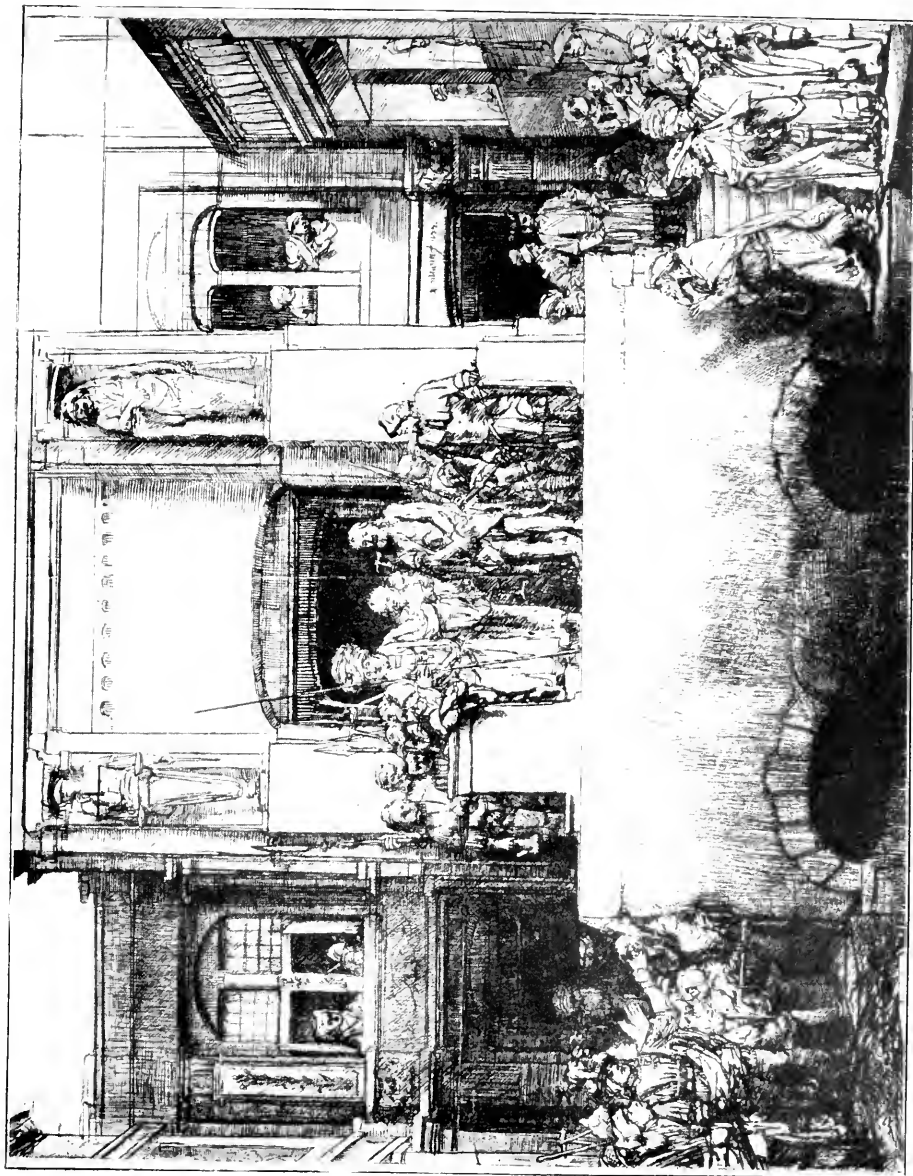
1655

Combat de David et Goliath

B. 36 (d)



\* Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat: I. Zustand  
 Christ before Pilate 1655 L'Ecce homo, en largeur  
 B. 76



\* Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat. Nach Bartsch: IV. Zustand  
 Christ before Pilate  
 1655  
 L'Ecce Homo, en largeur  
 B. 76



Der Goldschmied

The goldsmith

1655

Le petit orfèvre

B. 123



Abraham's Sacrifice

Abrahams Opfer

1655

B. 35

Le sacrifice d'Abraham



Haaring, the elder

Der ältere Haaring

Um 1655

B. 274

Le vieux Haaring



\* Abraham die Engel bewirtend

Abraham entertaining the three angels

1656

Abraham recevant les trois anges

B. 29





J. Lutma, the elder

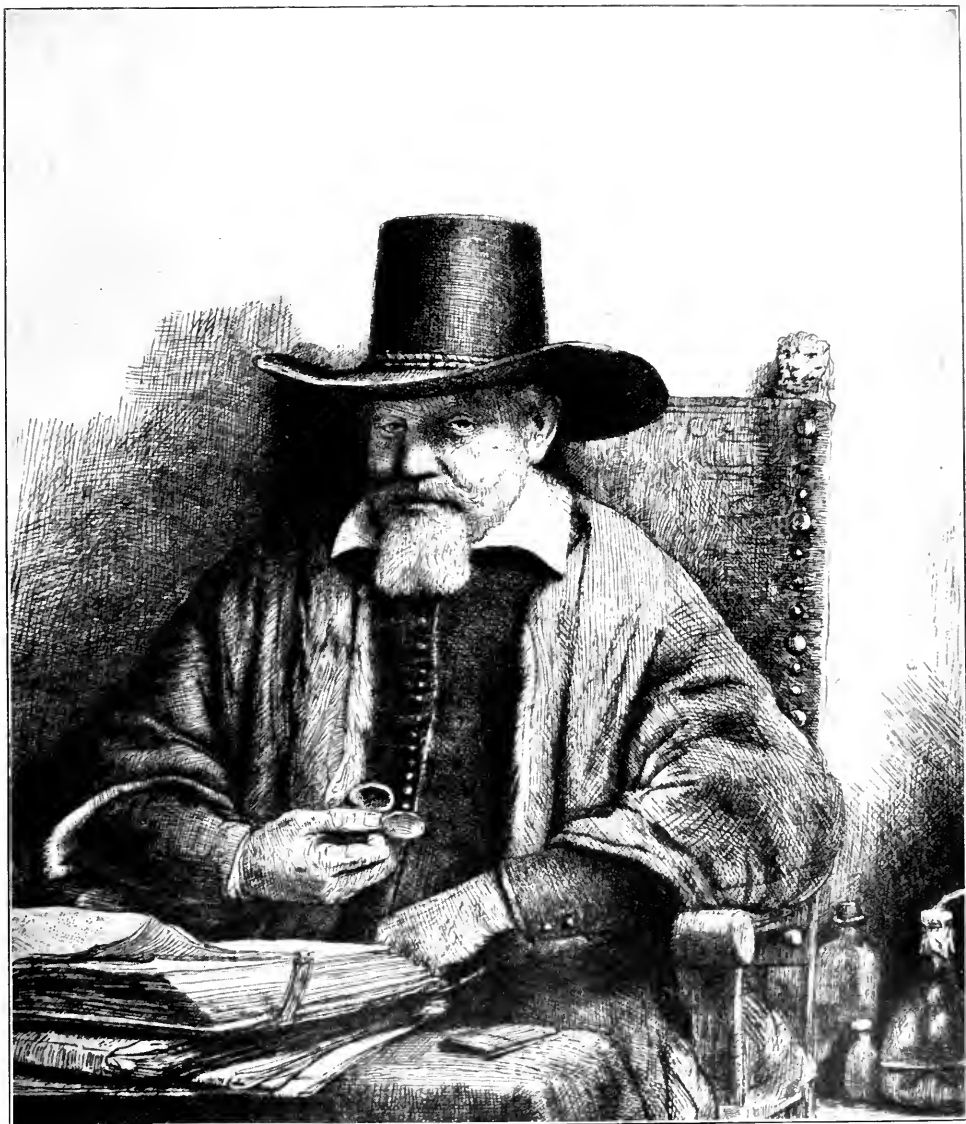
Janus Lutma der ältere

1656

B. 276

Le vieux Lutma, orfèvre





\*Arnoldus Tholinx

Um 1656

B. 284



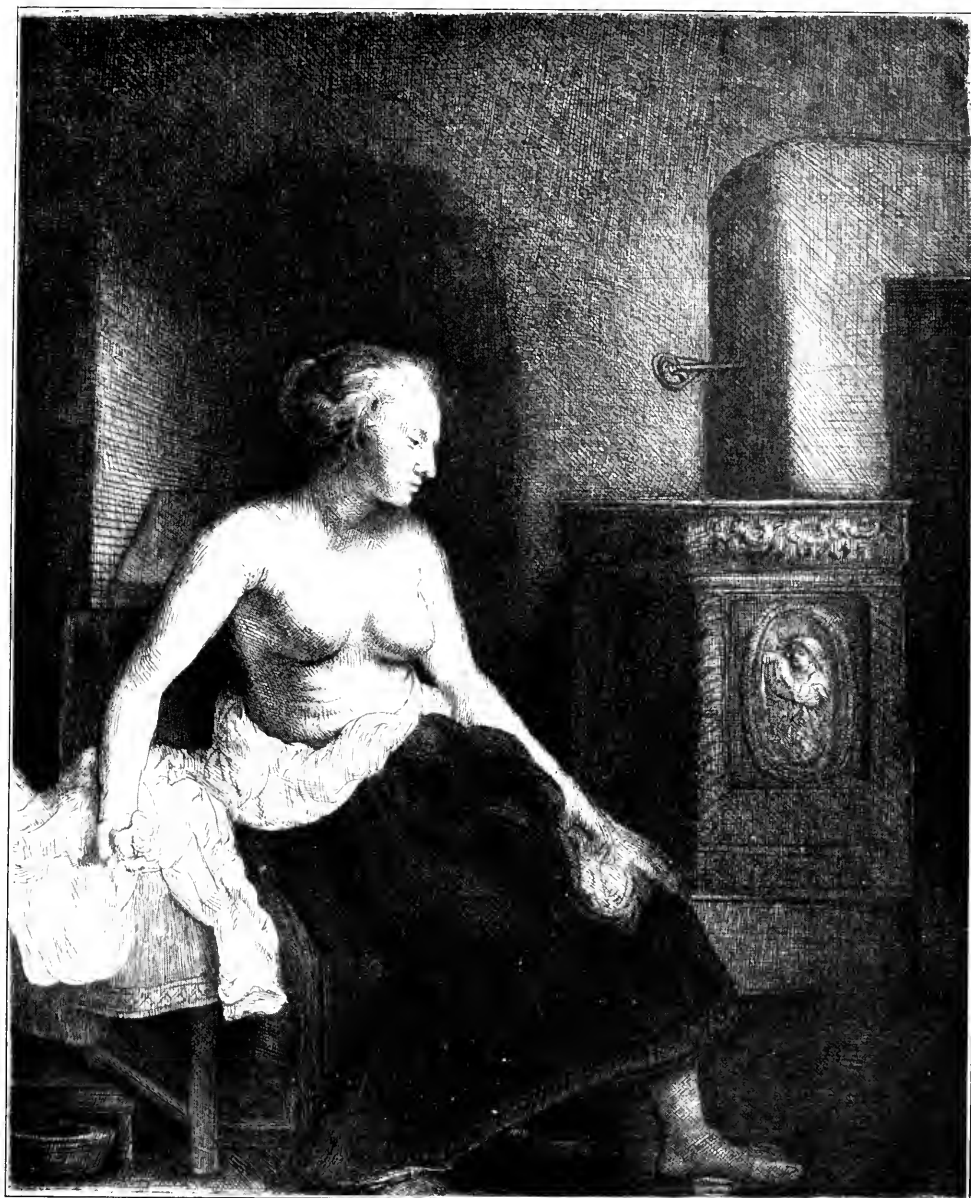
Der heilige Franziskus

1657

B. 107

Saint François à genoux

St. Francis praying



A woman near a dutch stove

\*Die Frau beim Ofen

1658

B. 197

La femme devant le poêle



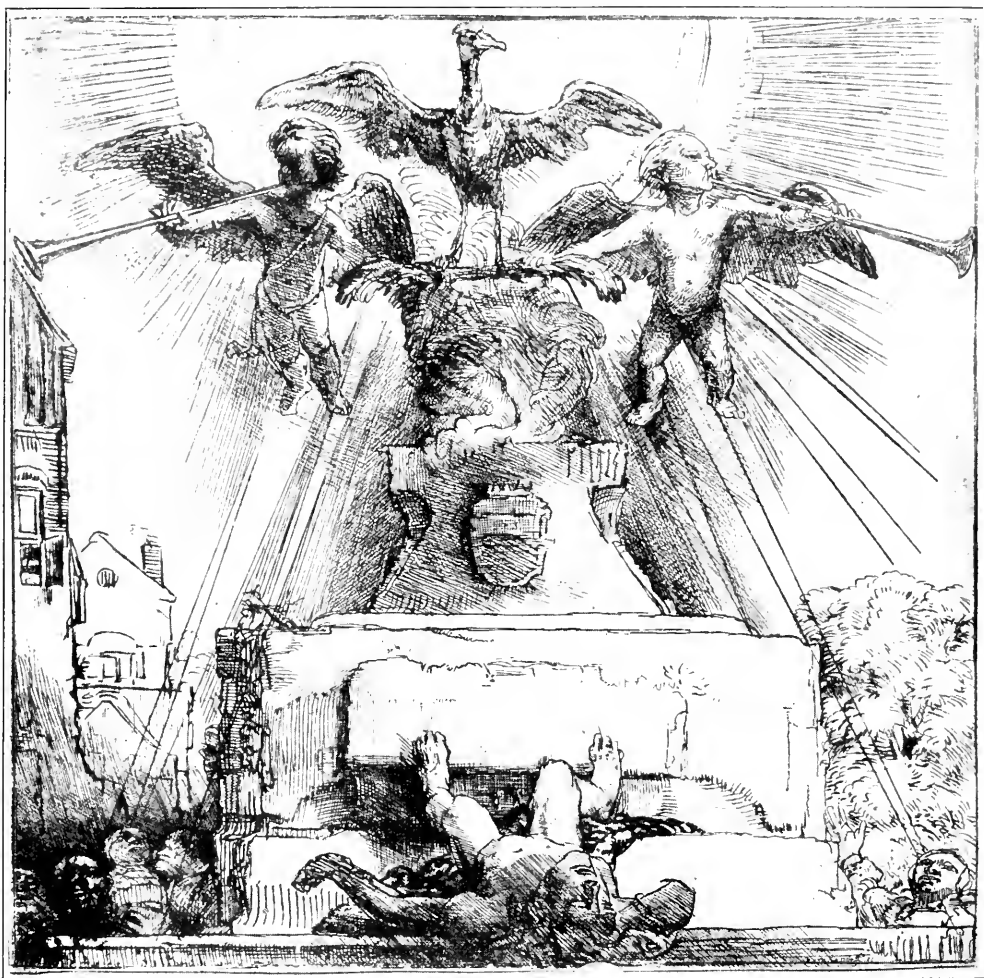
Die Frau im Bade, mit dem Hut neben sich

A woman bathing

1658

La femme au bain

B. 199



Allegorie, genannt der Phönix

An allegorical piece

1658

B. 110

Le tombeau allégorique



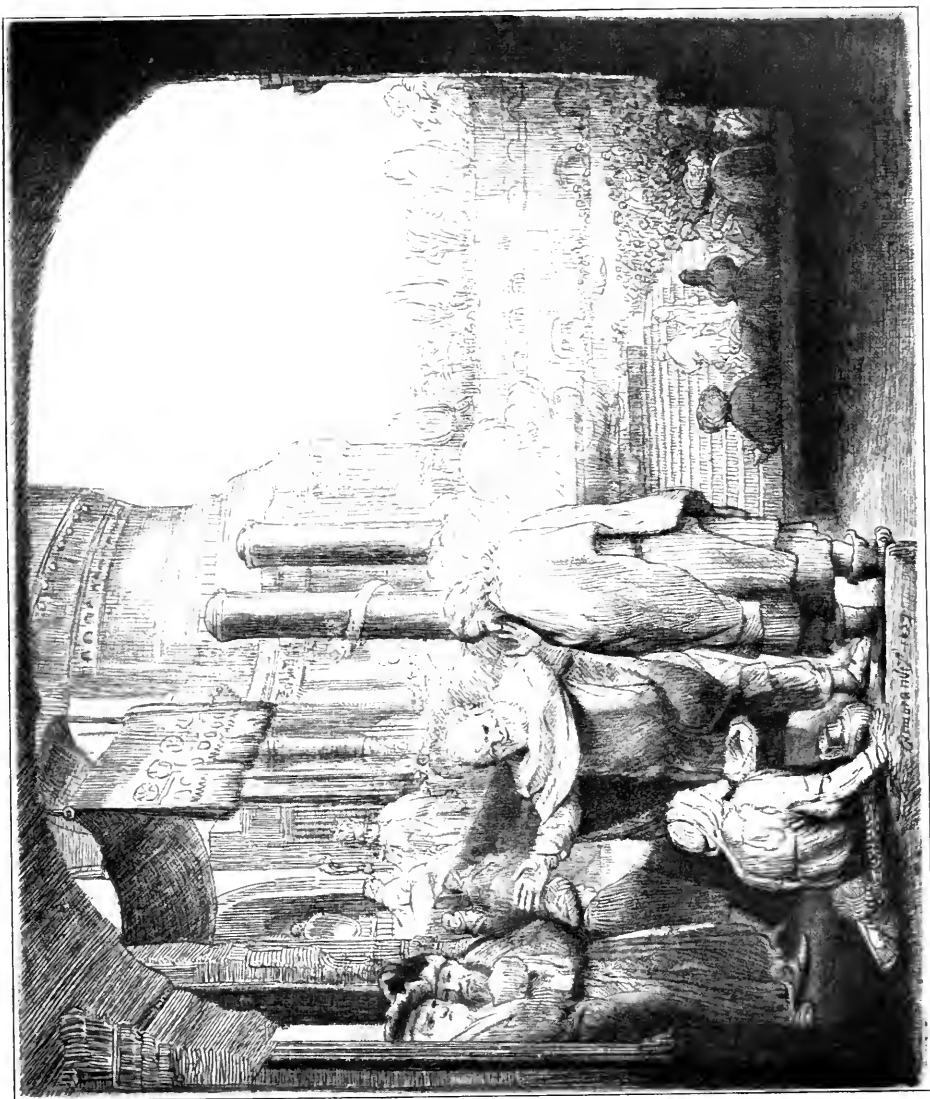
Rembrandt radierend (Kopie von Bartsch)

1658

Rembrandt etching

Rembrandt gravant une planche

v. Seidlitz 379 — Rovinski A (987)



Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels

Pierre et Jean à la porte du temple

1659

Peter and John at the gate of the temple

B. 94





\* Jupiter und Antiope

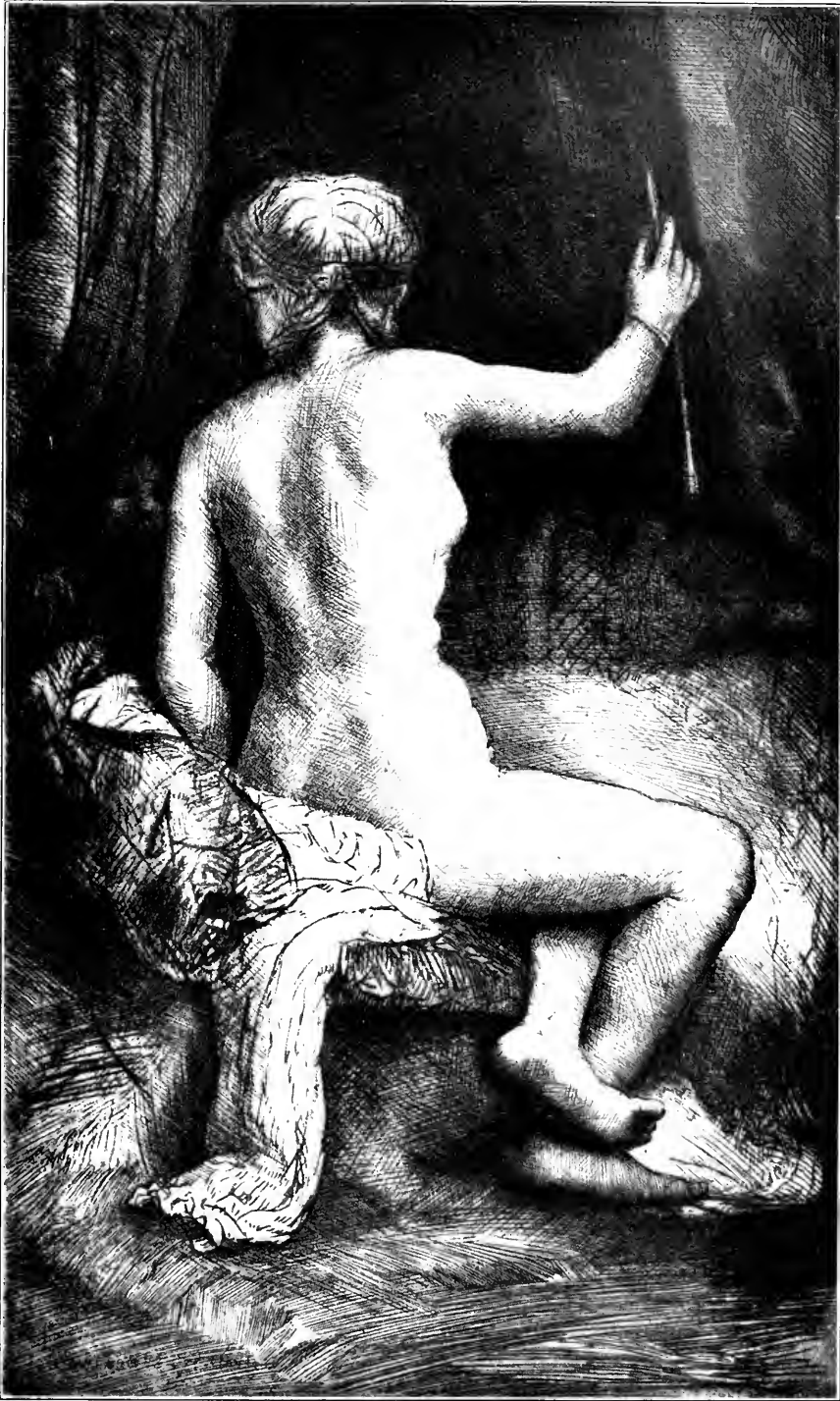
1659

B. 203

Antiope and Jupiter as a Satyr

Jupiter et Antiope





Die Frau mit dem Pfeil

The naked woman with an arrow

1661

B. 202

La femme à la flèche



# ZWEIFELHAFTE BLÄTTER

UND SOLCHE, DIE IM REPRODUZIERTEN ZUSTAND NICHT MEHR  
REMBRANDTS WEISE ERKENNEN LASSEN





\*Rembrandts Mutter, Kopf von vorn

1628

Rembrandt's mother, etched  
to the chin only

La vieille à la bouche  
pincée

B. 352



\*Rembrandt in Pelzmütze und Pelzrock

1630

Rembrandt with a fur cap  
and a light coat

Rembrandt au bonnet  
fourré et habit blanc

B. 24



Kahlkopf nach rechts (Rembrandts Vater?)

1630

Profile of a baldheaded man

Tête d'homme chauve

B. 292



Kahlkopf nach rechts, klein

1630

A baldheaded man in profile

Tête d'homme chauve

B. 294



Mann mit Schnurrbart und hoher Mütze (der Jude Philo)  
 A man in a high cap with  
 mustaches, sitting  
 1630  
 Homme assis, à moustaches  
 relevées  
 B. 321



\*Männliches Brustbild von vorn mit Käppchen  
 Bust of a man, full face  
 and in a cap  
 1630  
 Tête d'homme en face  
 B. 304



\* Auf einem Erdhügel sitzender Bettler

Beggar, seated and with his mouth open 1630 Gueux assis, ressemblant à Rembrandt

B. 174



Stehender Bettler in Mütze mit Ohrklappen

A beggar, standing in profile and in a cap Um 1630 Le gueux debout

B. 163

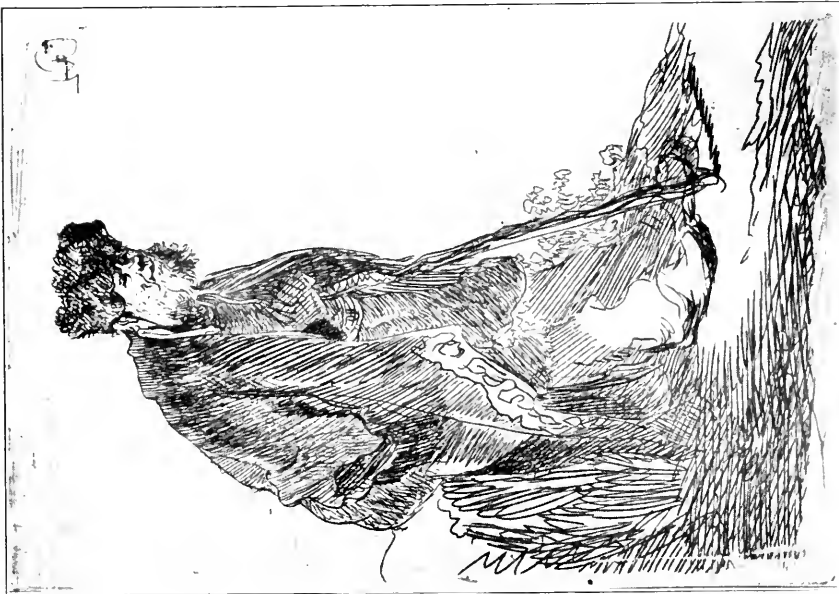


\* Das Bettlerpaar hinter einem Erdhügel

A pair of beggars, coming from behind a bank Um 1630 Mendiants à côté d'une butte

B. 165





Bärtiger Mann an einen Hügel gelehnt

An old man leaning up  
against the roadside

Um 1630

B. 151



Grosser stehender Bettler

A beggar, standing and  
leaning upon his stick

Um 1630

B. 162



Die „kleine“ Darstellung im Tempel

1630

The presentation with the angel

La présentation au temple

B. 51



Die Beschneidung Christi, in der Höhe

Um 1630

The circumcision

La circoncision

B. 48



Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein

II. Zustand

The "little" Christ disputing  
in the temple

1630

Jésus-Christ au milieu des  
docteurs de la loi

B. 66



Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein

V. Zustand

The "little" Christ dis-  
puting in the temple

1630

Jésus-Christ au milieu  
des docteurs de la loi

B. 66



Pole mit Federbarett  
A Polander; to right 1631 Petite figure polonaise  
B. 142



Danae und Jupiter: III. Zustand  
Danae and Jupiter Um 1631 Femme nue, dormant  
B. 204



\*Mann mit kurzem Bart in gesticktem Pelzmantel

Half-length of a man with a short beard and  
embroidered cloak

1631

L'homme à barbe courte et bonnet fourré

B. 263



\*Selbstbildnis: I. Zustand

1631

Portrait of Rembrandt

Portrait de l'artiste

B, 7



\*Selbstbildnis im Mantel, Halbfigur: Späterer Zustand

Portrait of Rembrandt

1631

Portrait de l'artiste

B. 7



\*Greis in weitem Sammetmantel

An old man with a large white beard and  
a fur cap

Um 1632

Vieillard à grande barbe et bonnet fourré

B. 262





\* Das sogen. widrige Glück

1633

B. 111

Fortune : an allegorical piece

La fortune contraire



Die heilige Familie: Maria säugend

The holy family

Um 1632

La sainte famille, au linge

B. 62



\*Rembrandt mit der Schärpe um den Hals

Rembrandt with a scarf around his neck 1633 Rembrandt avec l'écharpe autour du cou

B. 17



\*Christus und die Jünger in Emmaus, klein

1634

Christ and the disciples at Emmaus

B. 88

Le Christ à Emmaüs



Wanderndes Bettlerpaar

Um 1634

Two travelling  
peasants

Paysan et paysanne  
marchant

B. 144



Angefangenes Studienblatt mit einem Bauernpaar

Um 1634

Two small figures

Griffonements séparés par une ligne  
au milieu de la planche

B. 373



Der Reiter

Um 1633

The man on horseback

L'homme à cheval

B. 139



Die Flucht nach Aegypten

1633

The flight into Egypt

La fuite en Égypte

B. 52



\*Christus und die Samariterin, im Hochformat

Jesus and the Samaritan woman,  
the upright plate

1634

La Samaritaine, en hauteur

B. 71



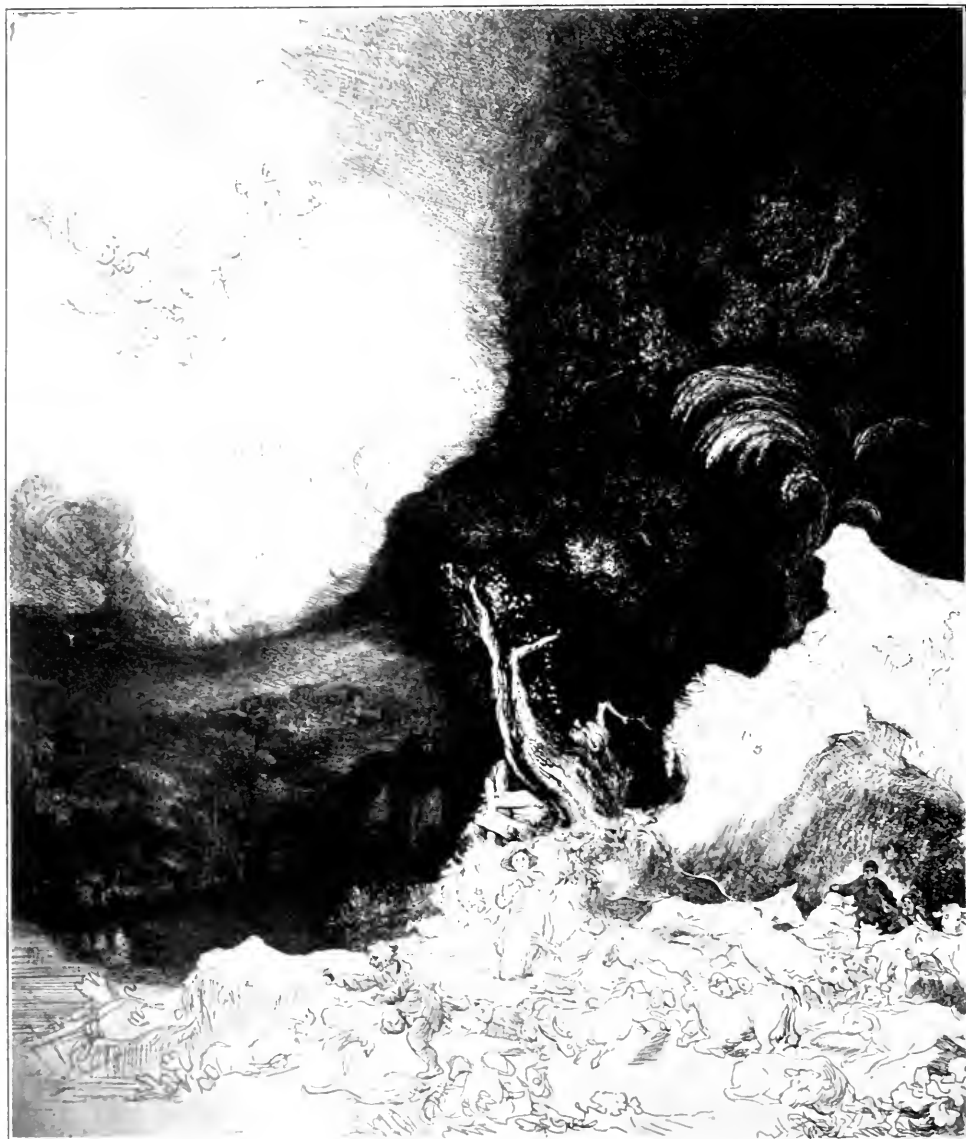
\*Die Lesende

A young woman reading

1634

B. 345

La liseuse



Die Verkündigung an die Hirten: I. Zustand

The angel appearing to the shepherds

1634

L'annonciation des bergers

B. 44





\*Die Verkündigung an die Hirten (weitergeführt)

The angel appearing to the shepherds

1634

L'annonciation des bergers

B. 44



\*Rembrandt mit dem Reiherfederbusch

Rembrandt with a sabre in an oval

1634

Rembrandt en ovale

B. 23



*Quem pro morari plebes, quem casu solubant,  
 Hannam et mors aula coacta, 1635. n.  
 Gaetulis multum, nec tantum Fraciles apanne  
 ADU. T. P. OGARDUS in Aula, H. 1635. 2016.*

259.

\* Jan Uijtenbogaert

1635

B. 279



Die „grosse“ Judenbraut  
The "great" Jewish bride  
1635  
B. 340  
La grande mariée juive



\*Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

The return of the prodigal son

1633

Le retour du fils prodigue

B. 91



Die Steinigung des Stephanus

The martyrdom of St. Stephen

1635

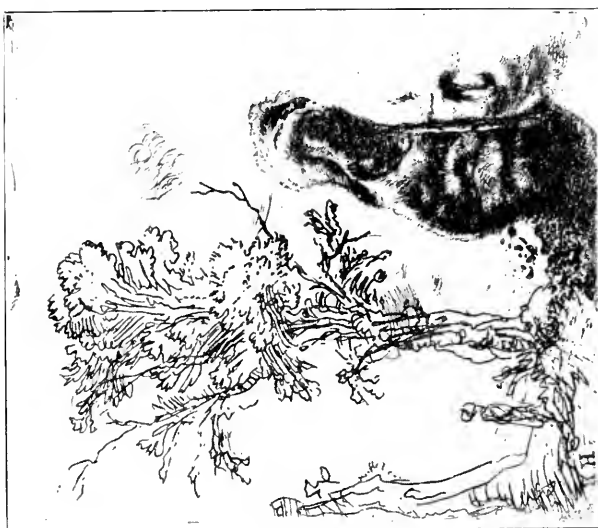
Le martyre de St. Étienne

B 97



\* Rembrandt mit der flachen Kappe

Rembrandt with a cap    Um 1638    Rembrandt aux cheveux courts et frisés  
and short curly hair    B. 26



Studienblatt mit Rembrandt im Barett

Sketch of a tree and other subjects    Um 1638    Griffonnements avec un arbre  
B. 372





Die „kleine“ Judenbraut (Saskia als Sa. Katharina)  
The „little“ Jewish bride 1838

B. 312



Joseph seine Träume erzählend

Joseph relating his dreams 1838

B. 37





\* Adam und Eva

Adam and Eve

1638

B. 28

Adam et Ève



Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau

Sketches, two women in beds among  
them

Um 1639

B. 369

Griifonements gravés dans plusieurs sens  
de la planche



\* Greis, die Linke zum Barett führend

An old man lifting his hand to  
his cap

Um 1639

B. 259

Vieillard portant la main à son  
bonnet



Der Waldsee

A landscape with a house and  
a large tree at its side

Um 1640

Le grand arbre à côté de la  
maison

B. 207



Das Liebespaar und der Tod

Youth surprised by death

1639

La jeunesse surprise par la  
mort

B. 109



\*Der Goldwäger (Uijtenbogaert)

The goldweigher

1639

B. 281

Le peseur d'or



\*Cornelius Claesz Anslo

1641

B. 271



The baptism of the Eunuch

\* Die Taufe des Kämmerers  
1641  
B. 98

Le baptême de l'Eunuque



\* Die „grosse“ Löwenjagd

1641

B. 114

A lion hunt

La grande chasse aux lions





Die „kleine“ Löwenjagd mit zwei Löwen  
The "little" lion hunt      Um 1641      La petite chasse aux lions  
B. 115



Die „kleine“ Löwenjagd mit einem Löwen

A lion hunt

Um 1641

La petite chasse au lion

B. 116



Das Reitergefecht

Um 1641    Sujet de bataille  
B. 117



Der Schulmeister

The schoolmaster    1641    Le maître d'école  
B. 126



Maria mit dem Kinde, in Wolken

The Virgin with the infant Jesus in  
the clouds

1641

La Vierge sur des nuages

B. 61



Eulenspiegel

1642

B. 188

The flute player

L'Espiègle



Der heilige Hieronymus im Zimmer

1642

B. 105

St. Jerome

Saint Jérôme dans sa cellule

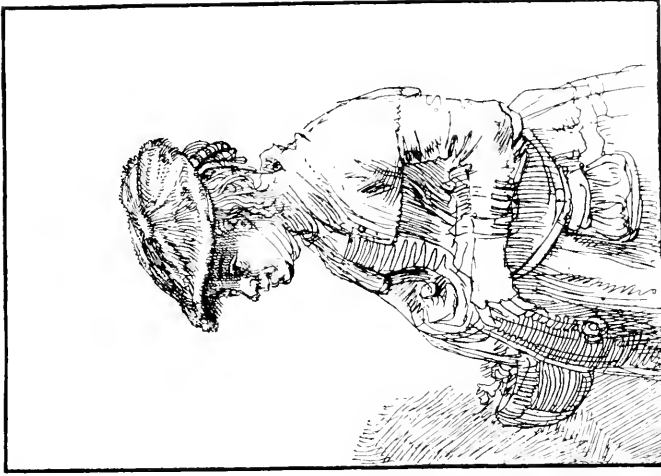


Die Hirtenfamilie

1644

The shepherd's family

B. 220



Junges Mädchen mit Handkorb

Um 1642

A woman with a basket

B. 356



Abraham and Isaac	Abraham mit Isaak sprechend	Abraham et Isaac
	1645	
	B. 34	





Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, Nachtstück  
 The rest in Egypt, in a wood Um 1645 Le repos en Égypte, effet de nuit  
 B. 57

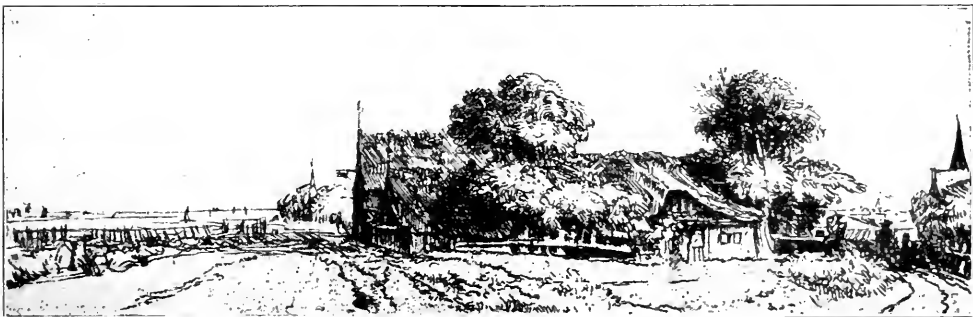


\*Die Synagoge  
 A jews' Synagogue 1648 La Synagogue des juifs  
 B. 126





	Der Stier	
The bull	Um 1649	Le taureau
	B. 253	



	*Die beiden Hütten mit dem spitzen Giebel	
The two gabled houses	Um 1650	Les deux maisons avec pignon pointu
	B. 214	



\* Die drei Hütten

1650

B. 217

The three gabled cottages

Le paysage aux trois chaumières



\*Die Flucht nach Aegypten, Nachtstück

The flight into Egypt, a night piece

1651

La fuite en Égypte, effet de nuit

B. 53



David im Gebet

David praying

1652

David en prières

B. 41



Der „kleine“ Coppenol

The "little" Coppenol

Um 1653  
B. 282

Le petit Coppenol



\*Christus am Oelberg

Um 1655

The agony in the garden

Jésus-Christ dans le jardin des olives

B. 75





Haaring the Younger

\*Der jüngere Haaring

1655

B. 275

Haaring cadet



\* Abraham Francken  
Um 1655  
B. 273



\* Christus und die Samariterin, im Querformat

1658

La Samaritaine, en largeur

Jesus and the Samaritan woman

B. 70



Die sogenannte „liegende Negerin“

1658

La négresse couchée

A naked woman seen from the back

B. 205



Badende Frau im Freien

A naked woman with her feet  
in the water

1658  
B. 200

Femme nue, les pieds  
dans l'eau



VERWORFENE BLÄTTER









Rembrandt mit dem Falken

Rembrandt with a hawk

Rembrandt portant un oiseau  
de proie

B. 3



Selbstbildnis mit gesträubtem Haar  
Rembrandt with frizzled hair      Rembrandt aux cheveux  
herissés  
B. 8



Rembrandt in lauernder Haltung  
Rembrandt with eyes  
deeply shaded      Rembrandt aux yeux  
chargés de noir  
B. 9



Rembrandt mit starker Kopfwendung, herausblickend  
Rembrandt with an air of grimace      Rembrandt faisant la moue  
B. 10



Rembrandt im Oval  
Rembrandt in an oval      Rembrandt dans une ovale  
B. 12



Rembrandt schreiend

Rembrandt with an open  
mouth

Rembrandt la bouche  
ouverte

B. 13



Rembrandt mit seitlich aufsteigender Pelzmütze

Rembrandt with a fur  
cap and cloak

Rembrandt à bonnet et  
robe fourrés

B. 14



\*Selbstbildnis mit dicker Pelzmütze

Rembrandt with a round  
fur cap

Rembrandt au bonnet  
rond

B. 16



Rembrandt mit glatt herabfallendem Kragen

Rembrandt with a mantle  
and cape

Rembrandt au manteau  
avec le collet pendant

B. 15



Rembrandt düster blickend  
Rembrandt with frizzled hair      Rembrandt aux cheveux crépus  
B. 25



Rembrandt mit tief beschatteten Augen  
Rembrandt with deeply shaded eyes      Rembrandt aux cheveux crépus et au toupillon élevé  
B. 27



\*Hagars Verstossung  
Abraham sending Hagar away      Agar renvoyée par Abraham  
B. 31



Hagars Verstossung  
Abraham sending Hagar away      Agar renvoyée par Abraham  
B. 32



Die Flucht nach Aegypten, Skizze

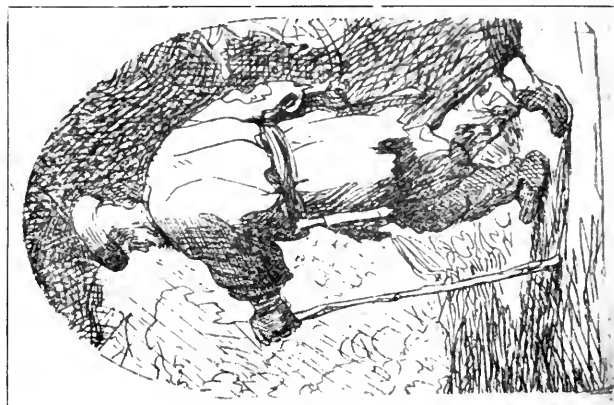
The flight into Egypt, a sketch

La fuite en Egypte griffonnée

B. 54



\*Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs  
 Jacob receiving the bloody coat  
 of Joseph  
 B. 38



\*Die Flucht nach Aegypten: Skizze. VI. Zustand  
 The flight into Egypt, a sketch  
 La fuite en Égypte griffonnée  
 (6th state)  
 B. 54



\*Rembrandt vornübergebeugt

Rembrandt stooping, a small head      Rembrandt au visage rond

B. 5



\*Der Zinsgroschen

The tribute money of Cesar

Le denier de César

B. 68





\*Die Ruhe auf der Flucht

The rest in Egypt

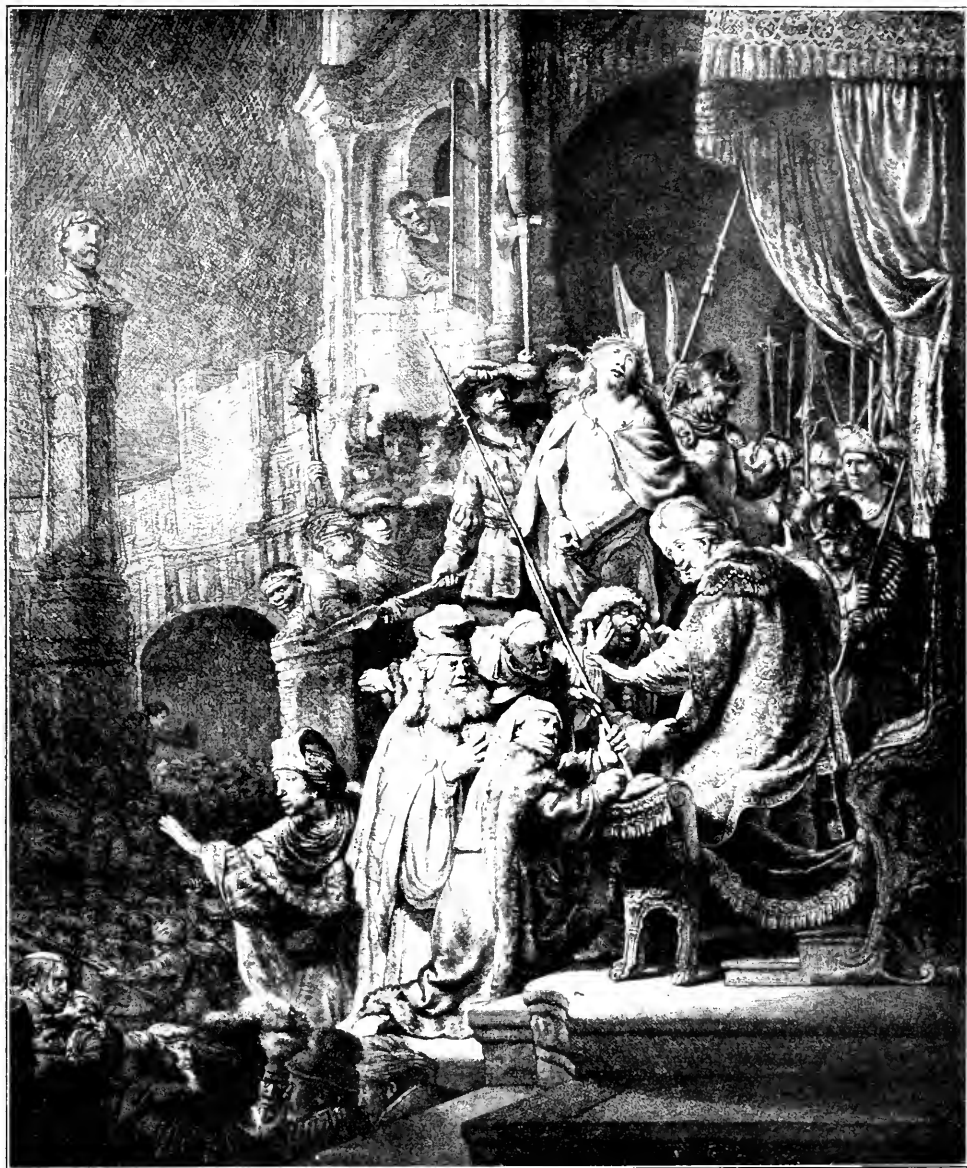
Repos en Égypte

B. 59



\*Die „grosse“ Auferweckung des Lazarus  
The "great" raising of Lazarus  
La grande résurrection de Lazare

B. 73



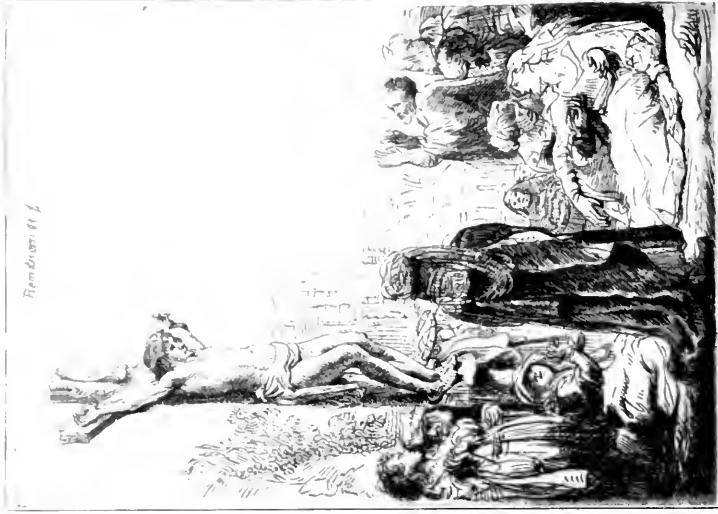
	*Christus vor dem Volke	
Christ before the people	(Das „grosse“ Ecce homo)	Le Christ devant le peuple
	B. 77	(L'Ecce Homo en hauteur)



Die Schmerzensmutter

The Virgin lamenting the death  
of Christ

B. 85



\*Christus am Kreuz

Christ crucified  
Le Christ crucifié

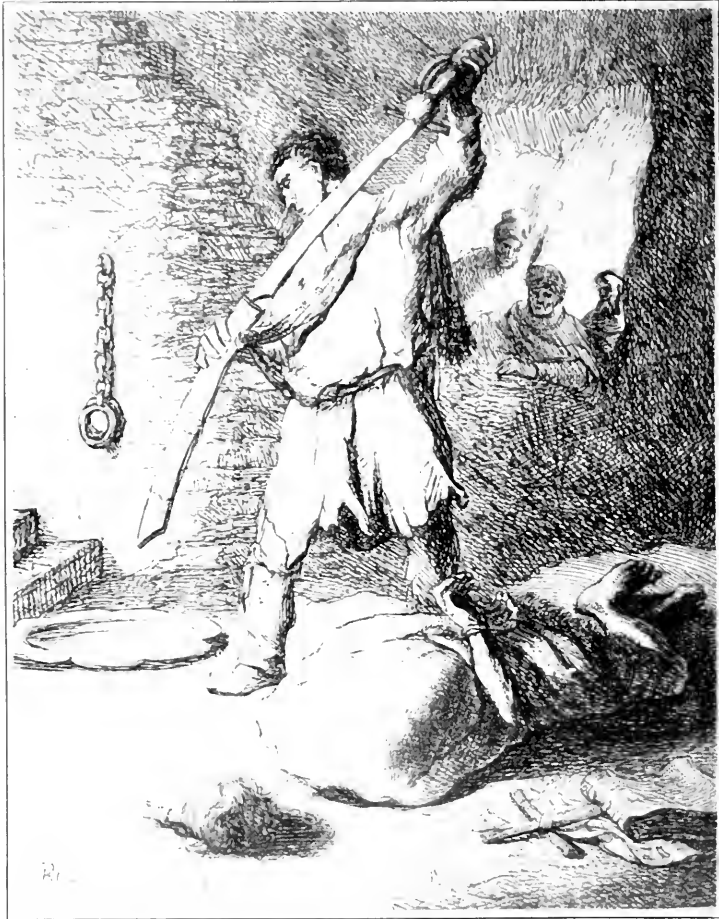
B. 80



\*Die „grosse“ Kreuzabnahme  
The descent from the cross

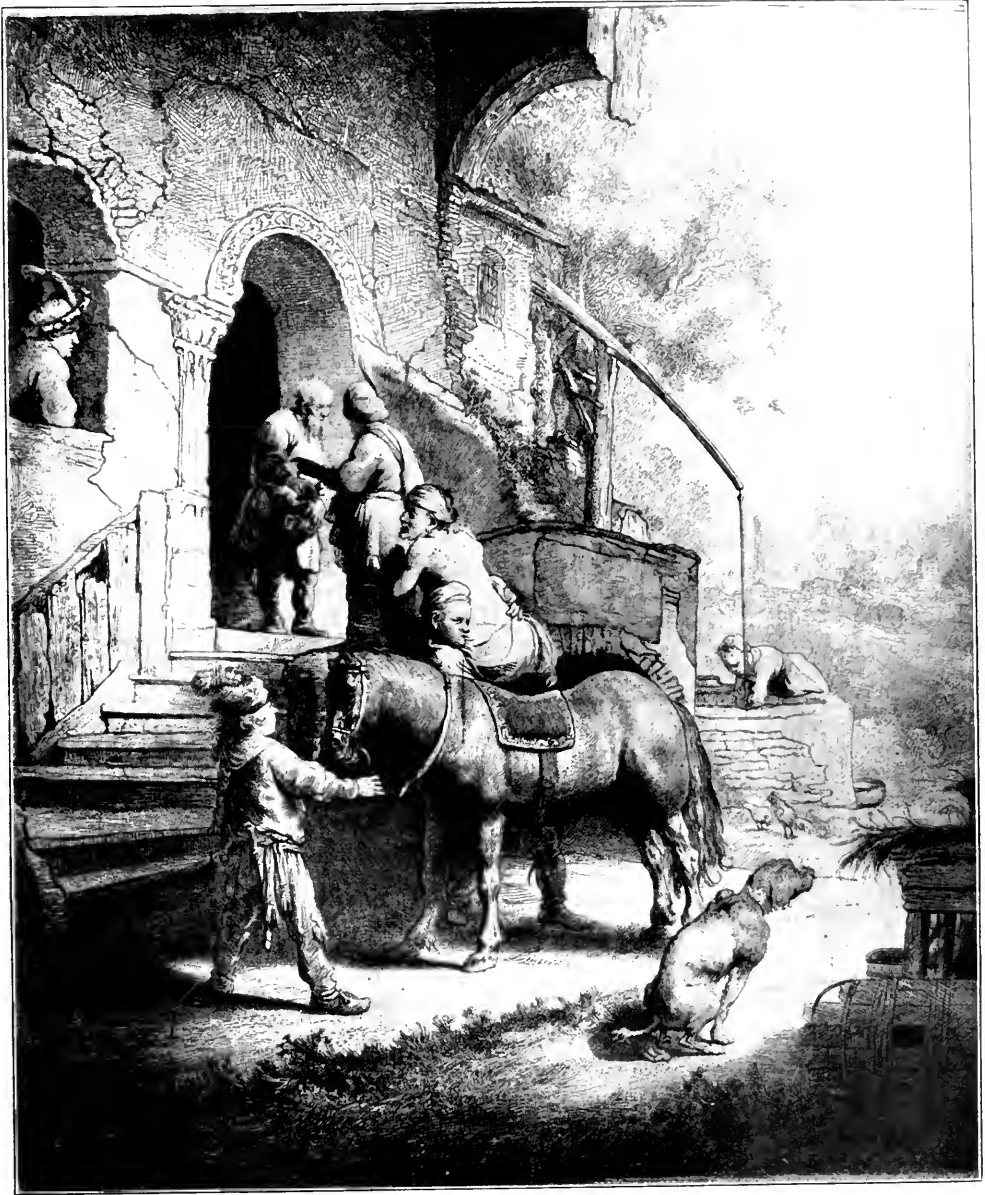
La descente de croix

B. 81



Die Enthauptung Johannes des Täufern  
The beheading of John the Baptist    La décollation de Saint Jean Baptiste  
B. 93





\*Der barmherzige Samariter

The good Samaritan

B. 90

Le bon samaritain



\* Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels: Hochformat

Peter and John at the gate of the temple: a sketch

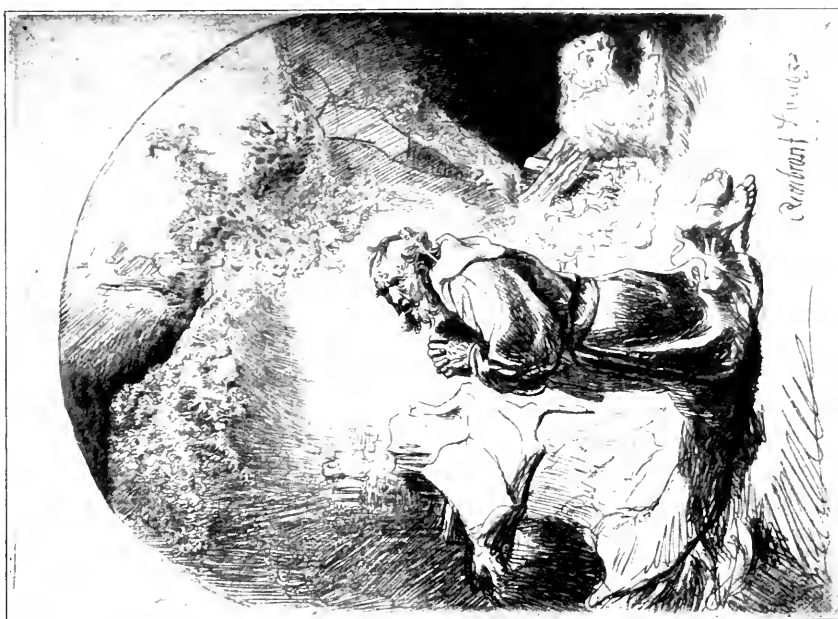
Pierre et Jean à la porte du temple

B. 95





Der heilige Hieronymus am Fusse eines Baumes lesend  
 St. Jerome at the foot of a tree      Saint Jérôme lisant au pied d'un arbre  
 B. 100



Der heilige Hieronymus, kniend nach links  
 St. Jerome      Saint Jérôme  
 B. 101



Die Todesstunde

The hour of death

L'heure de la mort

B. 108



Der heilige Hieronymus, kniend nach rechts

St. Jérôme

Saint Jérôme

B. 102



\*Der „grosse“ heilige Hieronymus, kniend  
St. Jerome, kneeling directed towards right

Saint Jérôme

B. 106



Die wandernden Musikanten

The travelling musicians

Les musiciens ambulants

B. 119



Die Nägelschneiderin (Bathseba im Bade)  
 The chiropodist  
 La coupeuse d'ongles  
 B. 127



Der Rattengiftverkäufer  
 The rat-killer  
 Le vendeur de mort aux rats  
 B. 122



Cupid reclining

Der liegende Amor

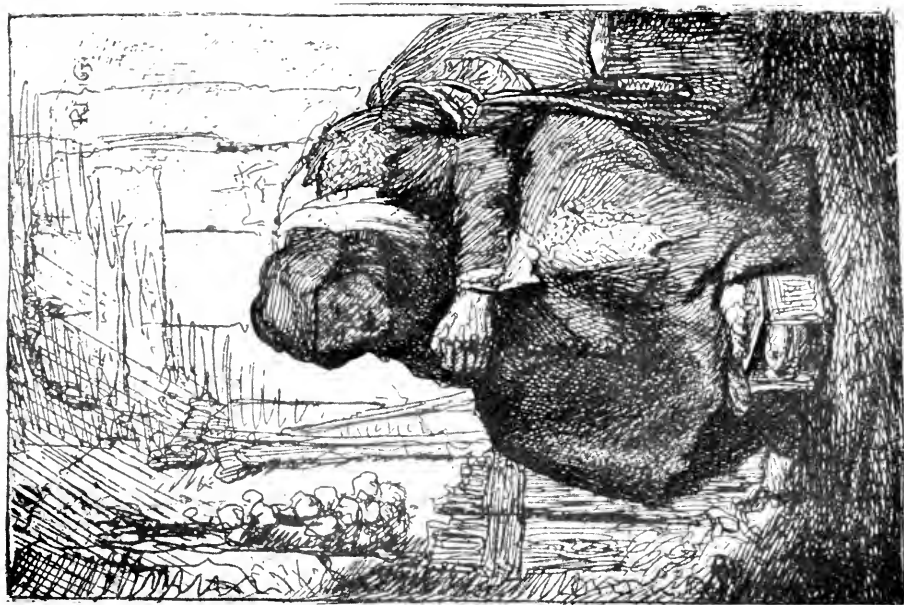
L'Amour couché

B. 132





Bärtiger Greis im Turban, stehend mit einem Stock  
 An old man with a girdle and turban  
 Vieillard à petite barbe et bâton  
 B. 137



Das Zwiebelweib  
 La femme aux oignons  
 The Onion-woman  
 B. 134



Der Astrolog (Kopie)

An astrologer

L'astrologue

B. 145





Halbfigur eines Bauern mit den Händen auf dem Rücken  
 The peasant with his hands behind him    Le paysan, les mains derrière le dos  
 B. 135



Der Philosoph im Zimmer  
 A philosopher    Un philosophe  
 B. 146



Pole mit Stock und Säbel, nach links  
 A Polander; to left    Le polonais portant sabre  
 B. 141    et bâton



Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht

A man musing in a room by candlelight

Homme méditant

B. 145



\* Alter Gelehrter (I. Zustand)

An old man studying

Vieillard homme de lettres

B. 149



Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand

An old man without  
a beard

Vieillard sans barbe

B. 150



Zwei gehende Männer

(Fragment des I. Zustandes)

Two Venetian figures

Deux figures vénitiennes

B. 154



Vom Rücken gesehener Blinder

(I. Zustand)

The "little" Tobit blind

L'aveugle vu par le dos

B. 153



Zwei gehende Männer

(II. Zustand)

Two Venetian figures

Deux figures vénitiennes

B. 154



\*Arzt einem Kranken den Puls fühlend  
The physician    B. 155    Le médecin



Der Schlittschuhläufer  
The skater    B. 156    Le patineur



Bettler im Lehnstuhl  
The beggar in a chair    B. 160    Le gueux assis



Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde  
The peddler, a woman and her child  
Un gueux et sa femme  
B. 161



Nach links gehender Bettler  
A beggar in a ragged coat  
Gueux à manteau déchiqueté  
B. 167



Die Alte mit der Kürbisflasche  
A beggar woman in Callot's manner  
La femme avec la calebasse  
B. 168



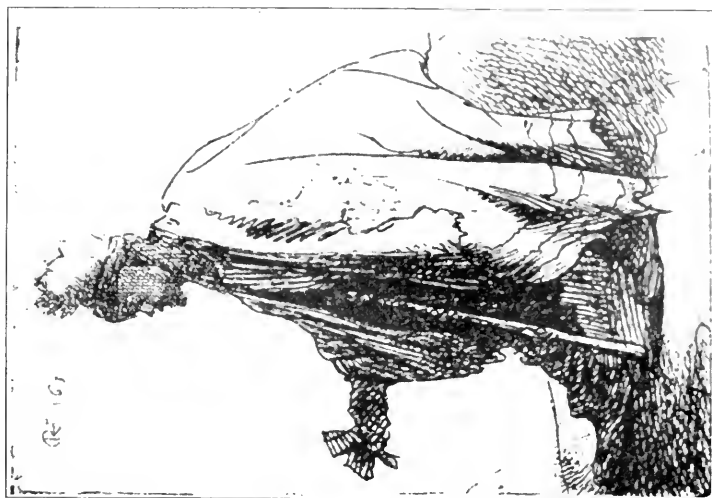
Der Bettler „in Callots Geschmack“  
A beggar in Callot's manner  
Gueux dans le goût de Callot  
B. 166



Sitzender Bettler mit Glutpianne und Hund

An old beggar with his dog  
Vieux mendiant assis accompagné de  
son chien

B. 175



„Lazarus Klap“

Lazarus Klap or the mute  
„Lazarus Klap“ ou le mouet  
béggar

B. 171



Kleiner stehender Bettler  
A beggar standing      Gueux debout  
B. 169



Stehende Bäuerin  
The peasant's wife    Paysanne debout  
B. 181



Stehender Bauer  
A peasant standing    Paysan debout  
B. 180





Bettler und Bettlerin  
A man and a woman ; beggars Mendians, homme et femme  
B. 183



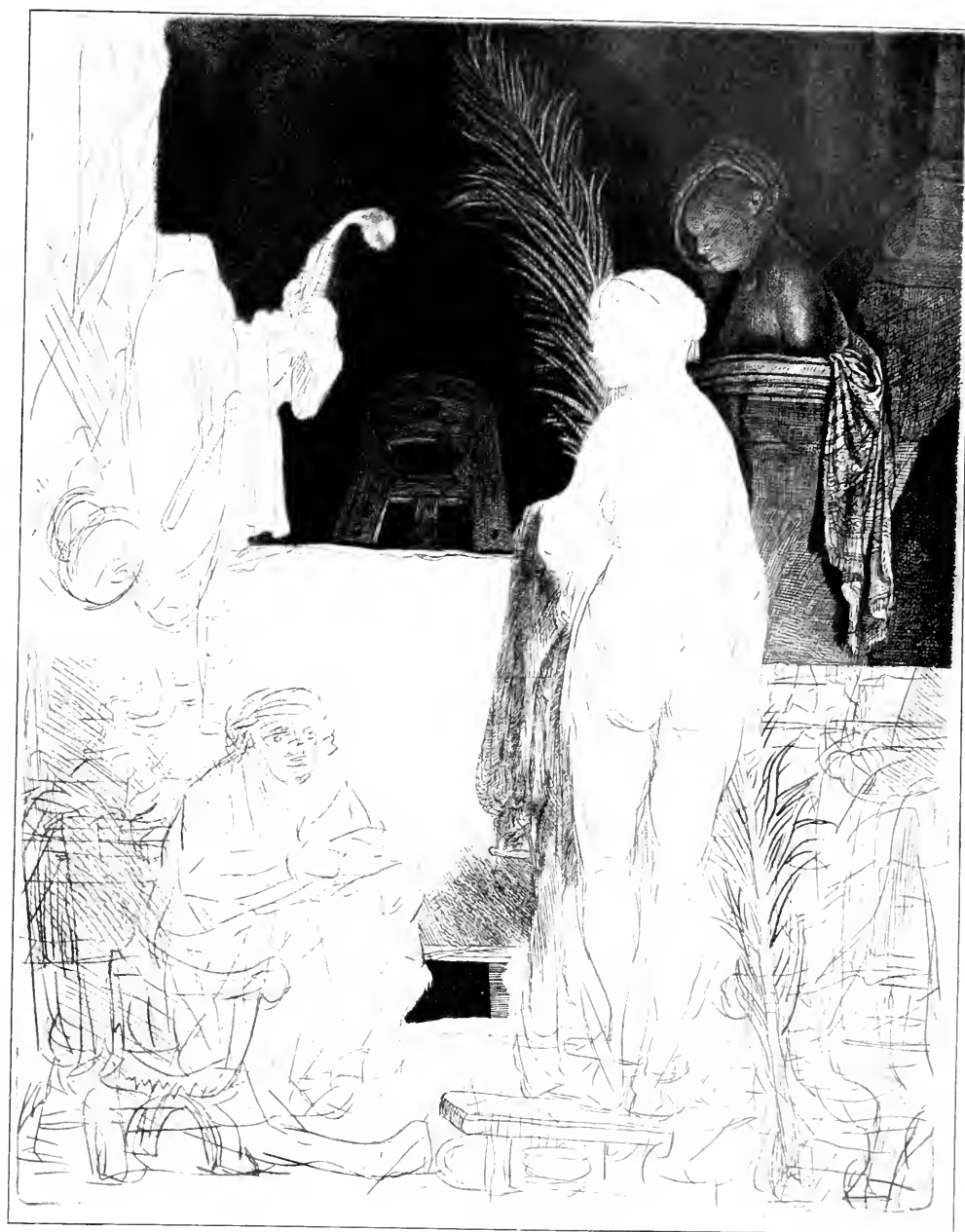
Zwei Bettlerstudien  
Sketch of a beggar Gueux griffonné  
B. 182



Dicker Mann im weiten Mantel  
A beggar in Callof's manner Gueux enveloppé dans son  
B. 184 manteau  
B. 184



Bettler, im Hintergrund eine Hütte  
Beggar in a cloak Gueux convert d'un manteau  
B. 184 (v. Seidlitz 376)



\*Der Zeichner nach dem Modell (Pygmalion)

An artist drawing from the nude

Le dessinateur d'après le modèle

B. 192



\*Diana im Bade

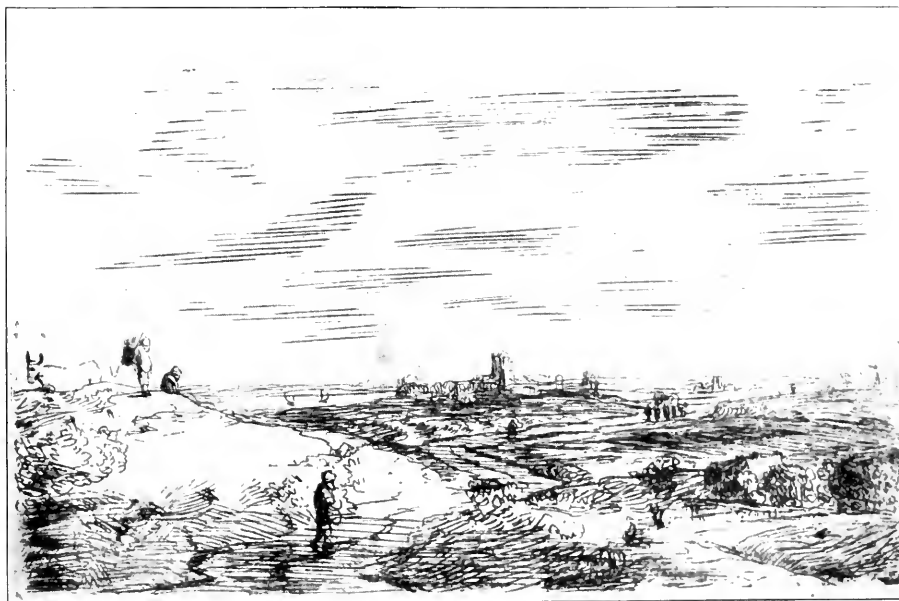
Diana bathing

Diane au bain

B. 201



Kranker Bettler und alte Bettlerin  
 A sick beggar and beggar woman  
 Gueux et gueuse  
 B. 185



Kleine Dünenlandschaft  
 Landscape with the distant sea and ruins  
 Le paysage à la vache  
 B. 206



Die Terrasse

A landscape with a terrace

Paysage à la terrasse

B. 216



\*Die Landschaft mit der Kutsche

The landscape with the coach

Le paysage au carosse

B. 215



\*Die Baumgruppe am Wege

The cluster of trees near the roadside

Le bouquet d'arbres au bord du chemin

B. 229

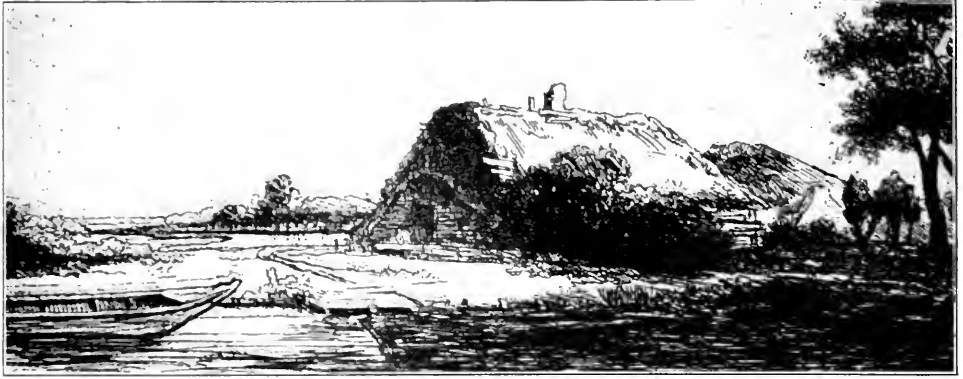


\*Der Baumgarten bei der Scheune

An orchard with a barn

Paysage au deux allées

B. 230

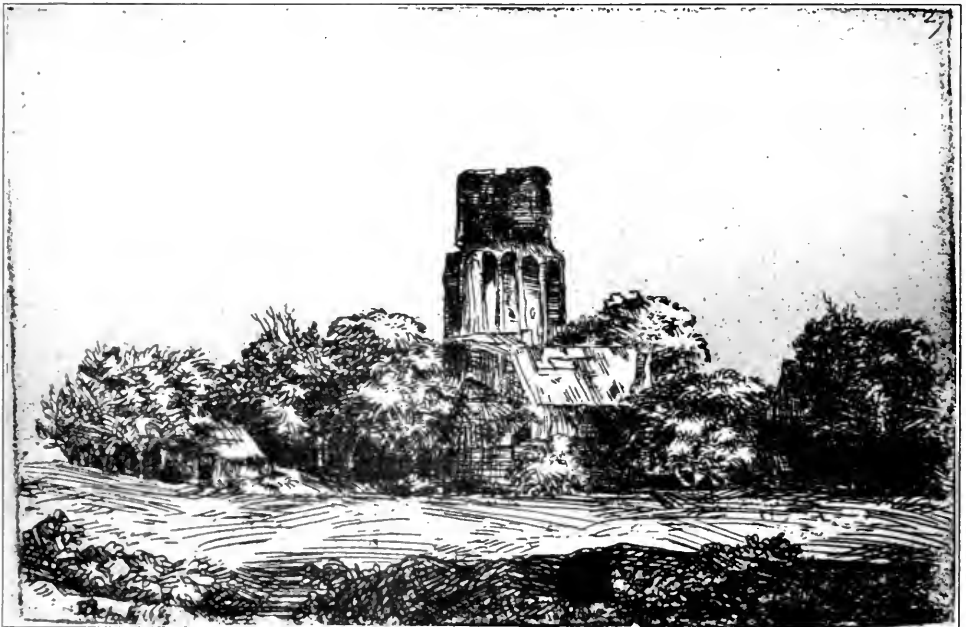


Der Kanal mit dem Boot

A canal with a little boat

Le canal à la petite barque

B. 240



\*Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm

The landscape with the square tower

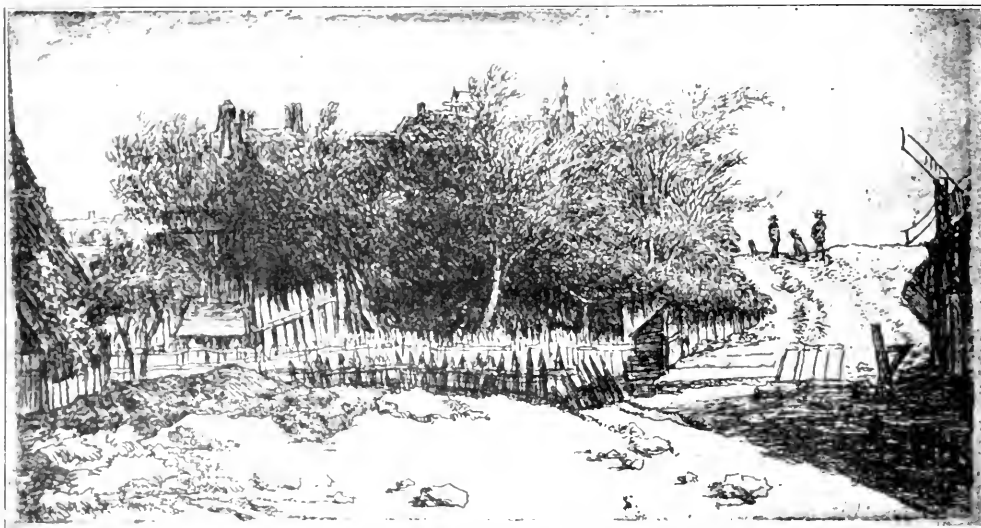
Le village à la grosse tour carrée

B. 238





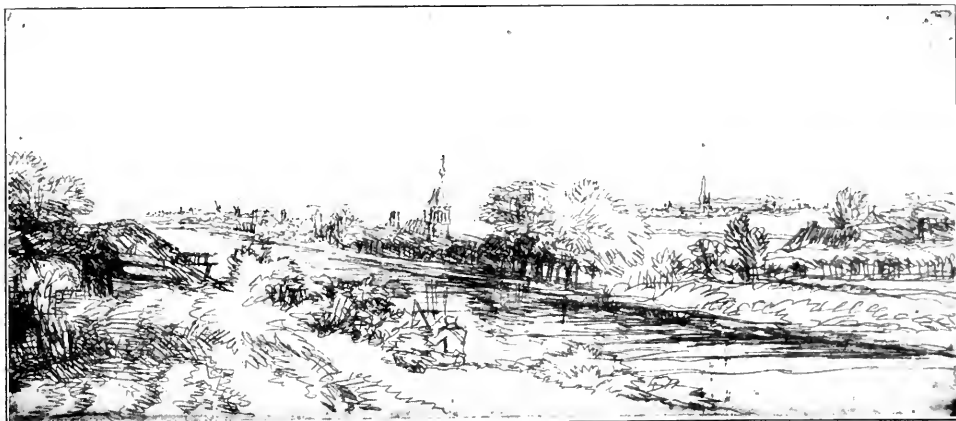
The big tree      Der grosse Baum      Le grand arbre  
B. 241



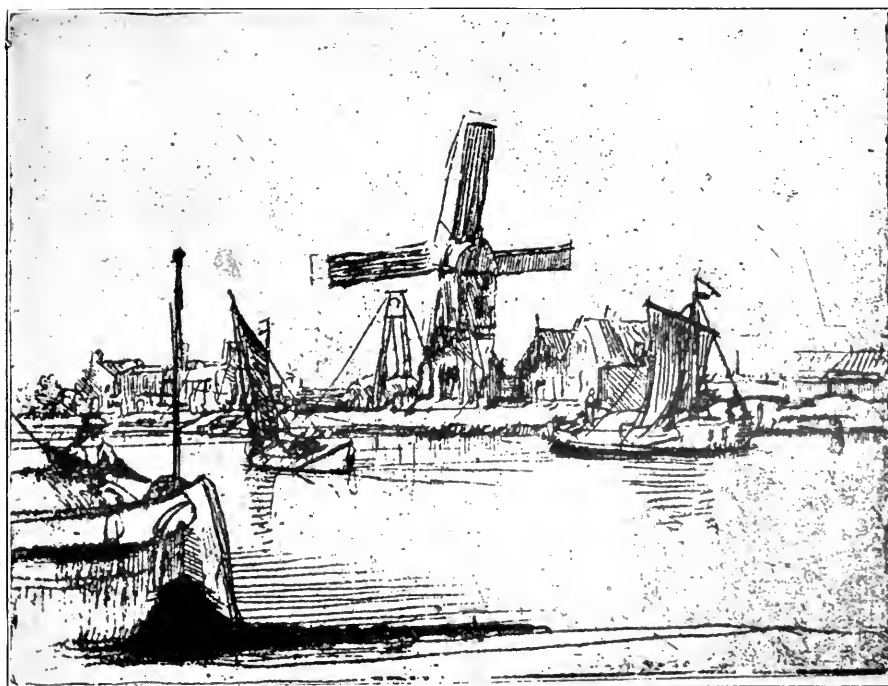
Die Landschaft mit dem weissen Zaun (II. Zustand)  
 A landscape with a white fence  
 Le paysage à la barrière blanche  
 B. 242



Die Landschaft mit dem weissen Zaun (III. Zustand)  
 A landscape with a white fence  
 Le paysage à la barrière blanche  
 B. 242



Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm  
 Landscape with a church at the side of a canal  
 Le paysage au canal  
 B. 244



Der Fischer im Kahn  
 The fisherman in a boat  
 Le pêcheur dans une barque  
 B. 243



\*Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals

The low house on the banks of a canal

La maison basse sur le bord du canal

B. 245



Die hölzerne Brücke

The wooden bridge

Le pont de bois

B. 246

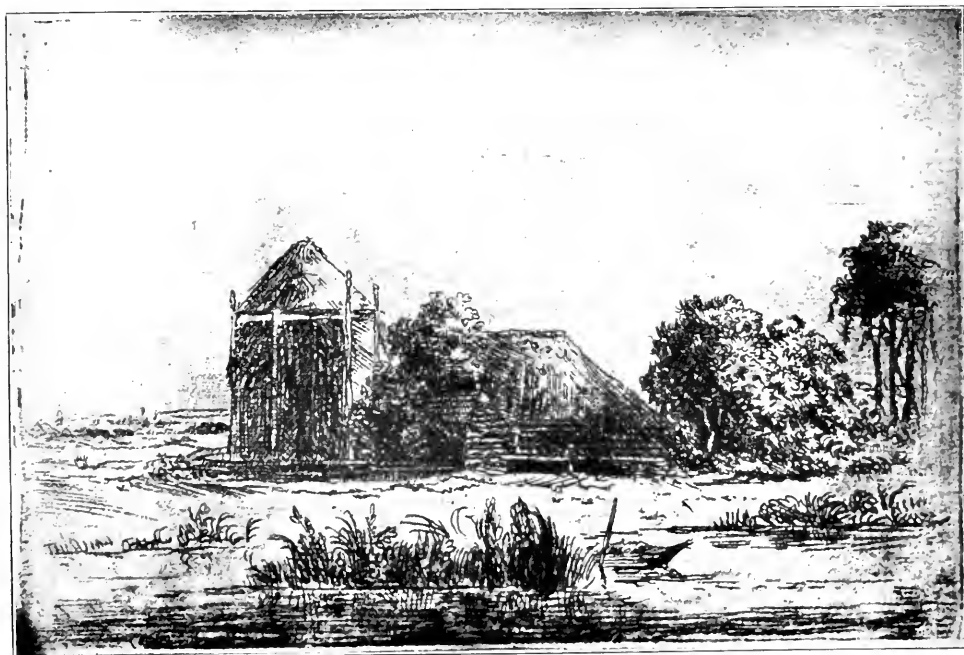


Die Landschaft mit dem Weggeländer

A landscape with a canal and a road lined  
by an open fence

B. 247

Paysage aux palissades

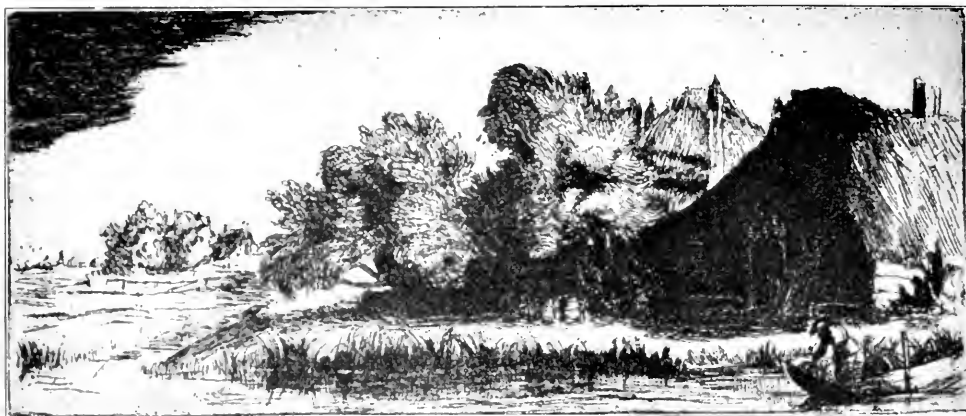


Der gefüllte Heuschöber

A cottage and a barn filled with hay

B. 248

La grange remplie de foin



Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein

The cottage with a square chimney and a fisherman  
in a boat

Maison de paysan avec une cheminée carrée

B. 249

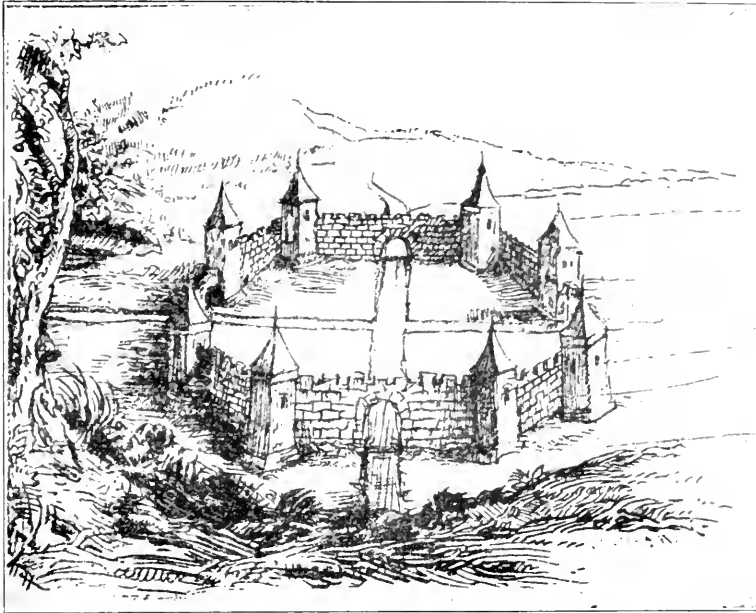


Das Haus mit den drei Schornsteinen

The house with the three chimneys

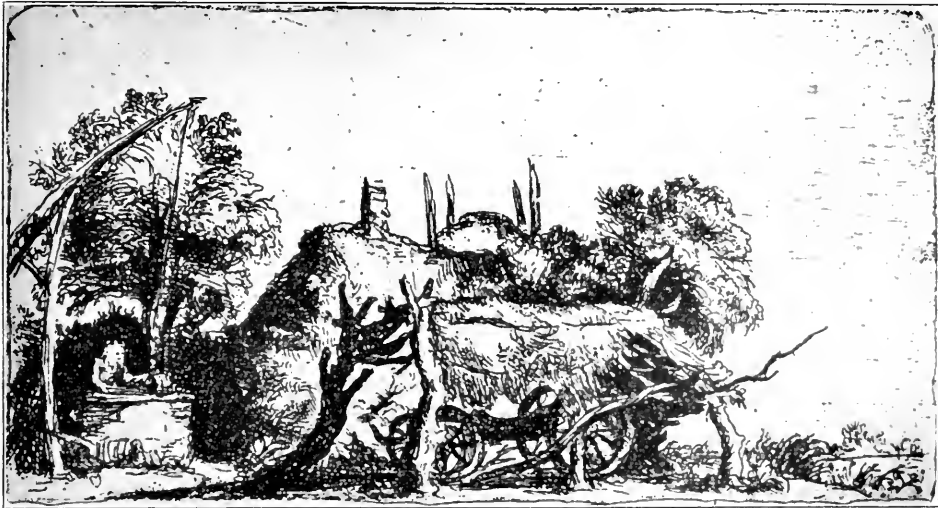
La maison aux trois cheminées

B. 250



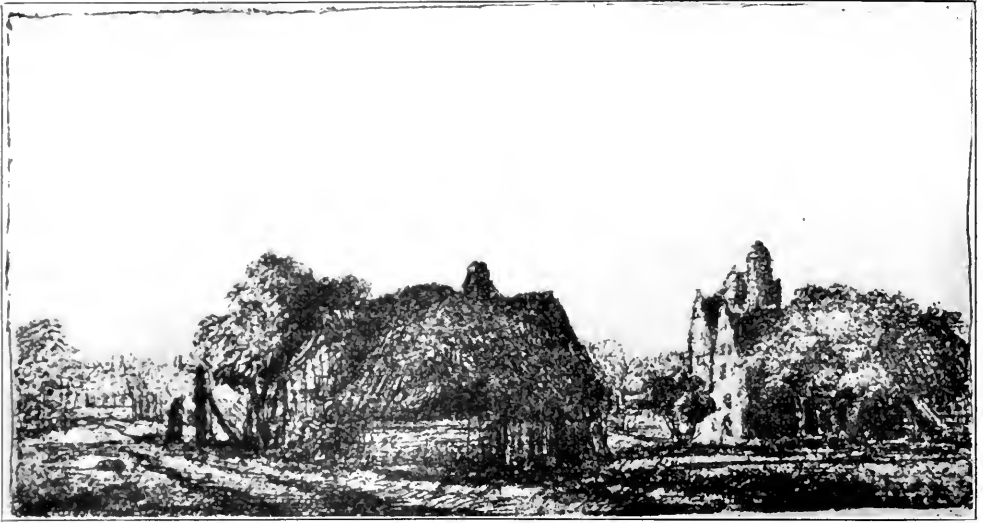
The castle
 Das Schloss
 Le château

B. 252



The haycart
 Der Heuwagen
 Le chariot à foin

B. 251



\*Die Dorfstrasse  
 The village street                      La rue de village  
 B. 254



\*Die unvollendete Landschaft  
 An unfinished landscape                      Le paysage non-fini  
 B. 255





Junger Mann mit der Jagdtasche  
 Three quarter length of a young man, seated  
 Jeune homme assis à la gibécère  
 B. 258



\*Die Kanallandschaft mit dem eimertragenden Mann  
 Landscape with a canal and a man carrying milkpails  
 Paysage au canal  
 B. 256



Bärtiger Greis: Brustbild von der Seite gesehen

Bust of an old man with a long beard

Vieillard à grande barbe

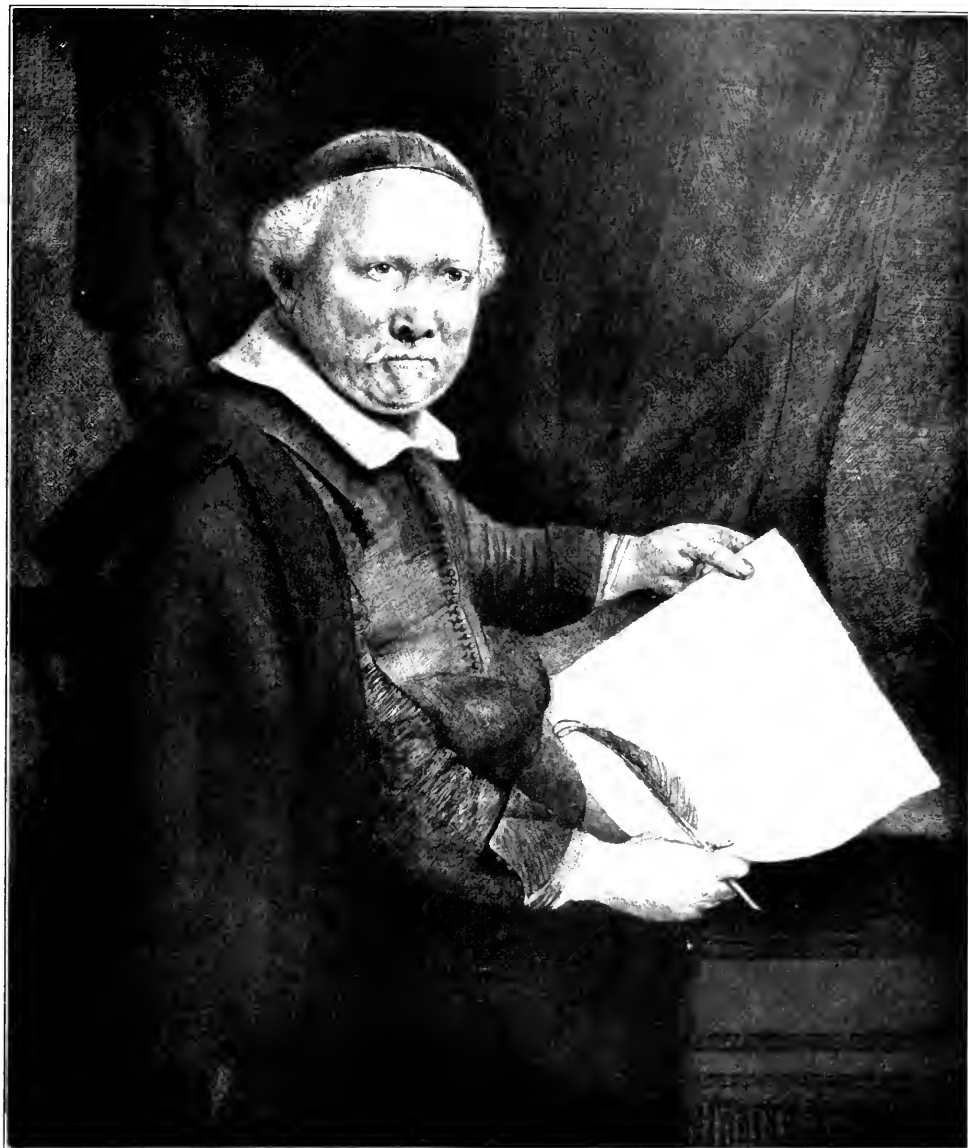
B. 260



Jan Sylvius  
B. 266



Ephraim Bonus  
B. 278



The "great" Coppenol

\*Der „grosse“ Coppenol

Le grand Coppenol

B. 283



\*Der erste Orientalenkopf

The first Oriental head

La première tête orientale

B. 286



\*Der zweite Orientalenkopf

The second Oriental head

B. 287

La seconde tête orientale





\* Der dritte Orientalenkopf

The third Oriental head

La troisième tête orientale

B. 288





\*Mann mit langem Haar und Sammetbarett

A young man in a mezetincap

Homme en cheveux

B. 289



\*Niederblickender Greis mit hoher Fellmütze

Bust of an old man with large beard

Vieillard à grande barbe

B. 290



Greis mit langem Bart, seitwärts blickend  
Bust of an old bearded man, partially bald  
Vieillard à grande barbe et tête chauve  
B. 291



Niederblickender Mann mit kurzem Haar  
Bearded man, looking down to left  
Tête à demi chauve  
B. 296



\*Bärtiger Greis mit Käppchen, nach rechts  
An old man with a gray beard and skullcap  
Vieillard à grande barbe et calotte  
B. 295



\*Kahlkopf nach links gewendet  
A baldheaded man in profile to left  
Tête d'homme chauve  
B. 293



Nach rechts niederblickender Kahlkopf  
 Bust of a bald man with his mouth open      Tête chauve inclinée à droite  
 B. 298



Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar  
 Head of an unkempt man      Vieillard avec barbe frisée  
 B. 297



Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe  
 A Turkish slave      L'esclave à grand bonnet  
 B. 302



Männlicher Kopf mit verzogenem Munde  
 Bust of a man with protruding underlip      Homme à bouche de travers  
 B. 305



Kleiner Greisenkopf in hoher Fellmütze  
 Beardless old man with a high cap      Vieillard sans barbe  
 B. 299



Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, nach rechts  
Old man with a short beard Vieillard chauve à courte barbe

B. 306



Bartloser Mann in Pelz und Pelzmütze  
Head of a man directed to left, in a fur cap and cloak Homme avec bonnet

B. 307



\*Mann mit breitkrämpigem Hut  
A man with a broadbrimmed hat and ruff L'homme avec chapeau à grands bords

B. 311



\*Mann mit aufgeworfenen Lippen  
Head of a man with thick-lipped mouth L'homme faisant la moue

B. 308



Greis mit langem Bart

An old man with a long white beard Vieillard à grande barbe blanche

B. 309



Bärtiger Greis mit hoher Stirn und Pelzkäppchen

An old man with a square beard and skull cap Vieillard à barbe carrée et bonnet

B. 314



Ein bärtiger Greis in Pelzmütze

An old man with a beard and fur cap Vieillard à grande barbe

B. 312



Rembrandt lachend

Rembrandt full face,      Rembrandt tête de  
laughing                      face, riant

B. 316



Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend

An old bearded man      Vieillard à barbe pointue,  
les cheveux hérissés

B. 315



Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil  
nach rechts

Profile of a man with      Vieillard à barbe droite  
a short thick beard              et bonnet

B. 317



\*Der Philosoph mit der Sanduhr

A philosopher with      Le philosophe avec  
an hour glass              un sablier

B. 318



Rembrandt mit überhängender Mütze  
Portrait of Rembrandt in a cap  
L'homme avec trois  
cros (Rembrandt)  
B. 319



Rembrandt mit aufgerissenen Augen  
Rembrandt with haggard eyes  
Rembrandt aux yeux  
hagards  
B. 320



Junger Mann mit Kappe  
Bust of a man in a cap  
Tête à bonnet  
B. 322

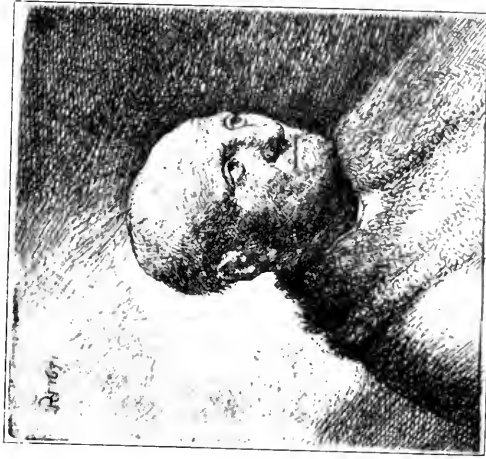


Mann mit Ohrklappen an der Mütze  
A man's head with a cap and chin stay  
Homme avec bandelette  
au bonnet  
B. 323





Greis mit langem Bart, stark vorgebeugt  
 An old man with a very large beard  
 Vieillard à barbe carrée fort large  
 B. 325



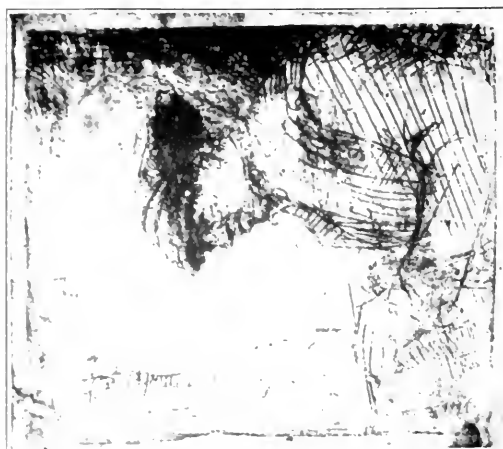
Bartloser Kahlkopf, nach rechts  
 (II. Zustand)  
 Bust of a baldheaded man  
 Vieillard à tête chauve  
 B. 324



Männliches Profil nach rechts in hoher  
Fellmütze Tête grotesque  
A grotesque head in a  
high fur cap B. 326



Schreiender Mann in Pelzkappe  
Another grotesque head  
with an open mouth B. 327  
Autre petite tête  
grotesque



\* Der Maler  
The painter L'homme qui peint  
B. 328



Junger Mann im breitkrämpigen Hut,  
im Achteck

Bust of a young man in an octagon    Buste de jeune homme  
B. 329



Junger Mann mit breitkrämpigem Hut

Bust of a young man lightly sketched    Buste de jeune homme  
gravé au trait  
B. 330



Junger Mann mit federgeschmücktem Hut

Young man in a mezzetin cap with feathers    Buste de jeune homme au  
bonnet orné de plumes  
B. 331



Rembrandt, stark beschattet

Rembrandt with frizzled hair and strongly shaded    Buste d'homme à cheveux  
crêpus  
B. 332



Rembrandt im Achteck

Portrait of Rembrandt in  
an octagon

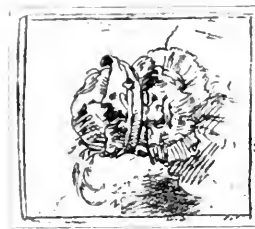
B. 336



Greis mit aufgekrempter Kappe

Bust of an old white  
bearded man

B. 337



Mann in federgeschmücktem Barett

Bust of a man with a ruff  
and feathers in his cap

B. 335



\*Der sogenannte weisse Mohr

The white negro

Le nègre blanc

B. 339



\* Angebliche Studie zur „grossen“ Judenbraut  
Study for the Jewish bride      Étude pour la grande mariée juive  
B. 341



\*Rembrandts Mutter mit dunkeln Handschuhen  
Old woman sitting, directed to left  
Vieille femme assise  
B. 344



\* Alte Frau nachdenkend  
An old woman meditating    Vieille femme méditant  
after reading                    sur un livre  
B. 346



\* Brustbild der Mutter Rembrandts  
Bust of Rembrandt's    Buste de la mère de  
mother                    Rembrandt  
B. 353



Angebliches Bildnis der Saskia in reicher Tracht  
A young woman with pearls    Femme coiffée en cheveux  
in her hair                    B. 347



Rembrandts Mutter mit der Hand auf der Brust  
Rembrandt's mother    La mère de l'artiste  
B. 349





Kopf einer Alten, oben beschnitten

An old woman's head      Tête de vieille au buste tronqué

B. 360



Alte mit dunkelm Schleier

An old woman with a black veil      Vieille avec voile noir

B. 355



Alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch

Bust of a woman, oval below      Tête de femme âgée, à la guimpe

B. 358



Die sogenannte weisse Mohrin

The white negress      Manresse blanche

B. 357



Lesende Frau

A girl reading

Femme lisant

B. 361



Lesende Frau mit Brille

An old woman reading    Vieille portant lunettes

B. 362



Studien mit dem Bildnis Rembrandts

The head of Rembrandt and other  
studies

Griffonements où se voit la tête de  
Rembrandt

B. 363



\* Studien eines Pferdes, eines Gehölzes etc.

Griffionements avec un taillis, une étude de cheval etc.

B. 364

Part of a horse and other sketches



B. 333



B. 300

Teile der zerschnittenen Platte B. 366

Fragments of the plate B. 366

Coupons de la planche B. 366



Studienblatt mit einer Halbfigur und fünf Männerköpfen

A sheet of sketches

Griffonnements avec cinq têtes

B. 366



B. 303



B. 143



B. 334

Teile der zerschnittenen Platte B. 366

Fragments of the plate B. 366

Coupons de la planche B. 366



Sketch of a dog

Das Vorderteil eines Hundes

Etude d'un chien

B. 371



Drei Greisenköpfe

Three profiles of old men

Trois têtes de vieillards

B. 374



Brustbild eines Mannes mit einem Kleinod  
in der Kappe

A man resembling Rem-  
brandt in Oriental dress

Portrait ressemblant  
à Rembrandt

v. Seidlitz 377 Rovinski B (988)



Weiblicher Studienkopf

Study of a woman's  
head

Étude d'une tête de  
femme

B. 375



Kopf eines schlafenden Kindes  
A child asleep      Tête d'un enfant  
v. Seidlitz 395    Rovinski D (991)



Profil eines Greises in Pelzkappe  
Profile of a jew directed to right    Profil d'un vieillard  
v. Seidlitz 389    Rovinski P (1000)



Greisenprofil unter breitkrämpigem Hut  
An old jew in a broad-    Un juif en chapeau aux  
rimmed hat      grands bords  
v. Seidlitz 397    Rovinski Q (999)



\*Bildnis Rembrandts  
A portrait of Rembrandt    Portrait de l'artiste  
v. Seidlitz 394    Rovinski C (990)





Alter baarhäuptiger Mann, etwas nach vorn geneigt  
 An old, darkeyed man      Vieillard aux yeux noirs  
 v. Seidlitz 378    Rovinski U (1001)



Profilkopf eines Greises im Turban  
 An old man in a turban      Profil d'un vieillard  
 v. Seidlitz 388    Rovinski O (998)



Angebliches Bildnis des Jan Six  
 A supposed portrait of Jan Six      Portrait de Six  
 v. Seidlitz 387    Rovinski N (997)



The fisherman in his boat

Der Fischer im Kahn

Le pêcheur dans une barque

v. Seidlitz 383 Rovinski G (993)

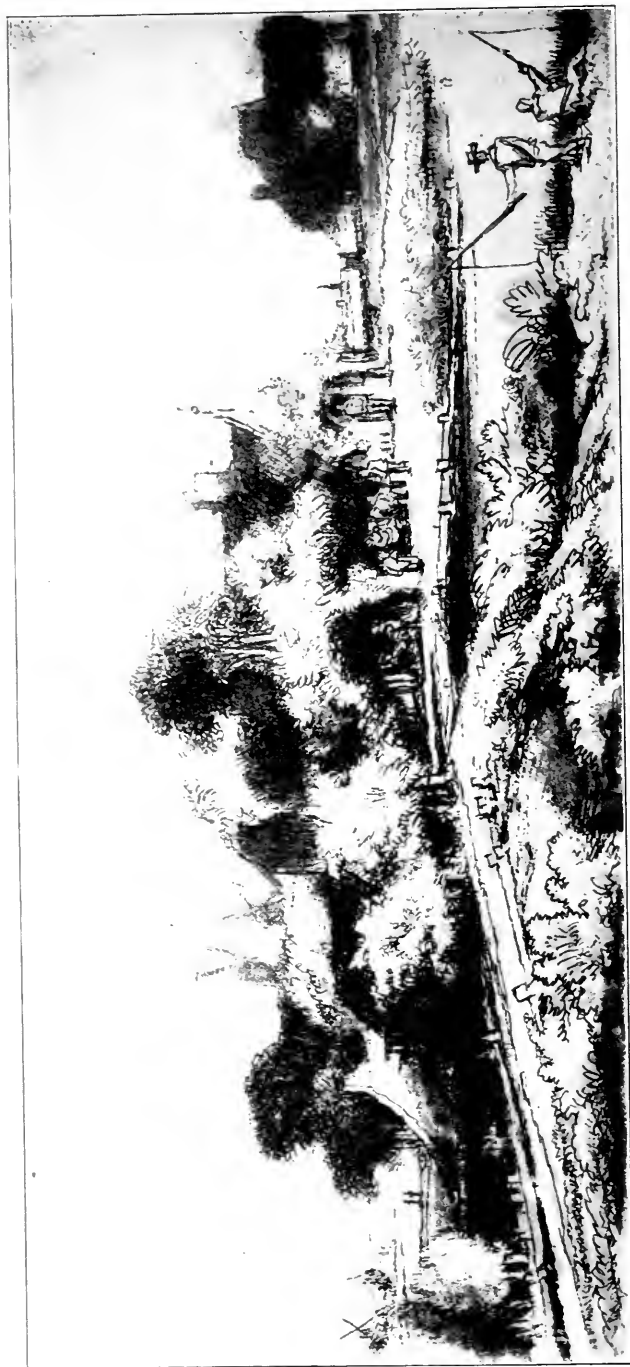


\* Das durch einen Deich geteilte Dorf

Village séparé par une digue

The dyke dividing a village

v. Seidlitz 382 Rovinski II (1994)



Die Landschaft mit den beiden Anglern

Landscape with two men angling

Paysage avec deux pêcheurs

v. Seidlitz 384 Rovinski I (995)



Die alte Scheune

The old barn

La vieille grange

v. Seidlitz 386 Rovinski K (996)



Bathseba

Bathseba

Betsabée au bain

v. Seidlitz 396 Rovinski E (992)

## Erläuterungen

Die Sterne neben den deutschen Unterschriften im Bilderteil verweisen auf diese Erläuterungen. Der Buchstabe B. bezieht sich auf das Verzeichnis der Radierungen Rembrandts von Bartsch (*Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*. Wien 1797)

### I

Titelbild. Seymour-Haden nimmt an, daß das Blatt auf Six' Landgut Hillegom entstanden sei, wohin der Besitzer Rembrandt nach Saskias Tod eingeladen habe. Es ist wohl das schönste und künstlerisch am höchsten stehende Selbstbildnis des Meisters. Wer beobachtet, wie hier die Beleuchtungsfrage gelöst wird, trotzdem der Kopf unmittelbar mit einer Seite am Fenster steht, wird dem Schluß nicht ausweichen können, daß die zahlreichen, auf grelle und ganz unkünstlerische Weise beleuchteten Köpfe im Werke Rembrandts keineswegs vom Meister selbst herrühren können.

- S. 1. Nur wenn man annimmt, daß dies Blatt tatsächlich den ersten Versuch Rembrandts darstellt, kann man es als seine Arbeit ansehen. Wir müssen uns dann vorstellen, daß er es in Angriff nahm, ganz plötzlich und ohne irgendwelche vorherige Uebung mit den Werkzeugen. Manche behaupten auch, daß es mit einem abgebrochenen Nagel, der zwei Spitzen hatte, nicht mit einer Radiernadel hergestellt worden sei.
- S. 4. Die Mutter trägt den Witwenschleier, wodurch sich die Jahreszahl bestimmen läßt, da Rembrandts Vater 1630 starb.
- S. 6 rechts. Das Original, nach dem diese Reproduktion hergestellt wurde, zeigt bereits Ueberarbeitungen, wie die Reproduktion überhaupt nicht die Frische Rembrandtscher Arbeit klar erkennen läßt.
- S. 8 unten links u. rechts. Diese beiden Blätter lehnen sich in der Idee an zwei Blättchen von Sebald Beham an. Dies ist eigentlich der Hauptgrund, der dafür spricht, daß sie eigenhändig sein könnten, denn im Holland seiner Tage hatte eigentlich nur Rembrandt Kenntnis und Verständnis für die Kunst des 16. (und 15.) Jahrhunderts.
- S. 9 rechts. Das Blatt wurde bereits 1636 von Hollar kopiert. In der stark verkleinerten Wiedergabe geht alles zu sehr in schmierige Töne zusammen, und man vermißt das interessante, lebensvolle Spiel der Reflexlichte, das dem Original große Unmittelbarkeit verleiht.
- S. 10. Von dieser Platte existieren nur ganz wenige Abzüge. Durch fehlerhafte Handhabung war der Firnis widerstandslos geworden und das Ganze beim Ätzen völlig mißlungen. Rembrandt ließ nun von Schülerhand die Darstellung aufs neue radieren und ätzen: diese zweite Platte, auf der er selbst nichts gearbeitet hat, findet sich in der dritten Abteilung (S. 197) abgebildet.
- S. 12. Für den Christus verwendete Rembrandt Dürers Holzschnitt aus der kl. Passion (B. 23. Abb. *Klassiker der Kunst* Bd. IV „Dürer“, 2. Aufl., S. 233).
- S. 13 rechts. Der Rasterdruck verwischt die Handschrift des Originals, das wesentlich graphischer aussieht.
- S. 20 links. Auch dieses Blatt wirkt im Original lange nicht so glatt und schwächlich wie hier.

- S. 22 links. Das Blatt ist von A. Jordan (Repertorium für Kunstwissenschaft XVI S. 301 Anm.) auf Jakob und Benjamin gedeutet worden.
- S. 23. Hofstede de Groot (Nederl. Spectator 1893 Nr. 52) hat die Haltung auf das Raffaelsche Castiglione-Bildnis, das Rembrandt leicht skizzierte, als es 1639 in Amsterdam versteigert wurde, zurückgeführt. Die Haltung deckt sich aber nicht völlig mit der Zeichnung (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. XXIV) und scheint mir auch gar keiner besonderen Erklärung zu bedürfen.
- S. 29 oben. Siehe die Einleitung S. XII ff. Wenn man dies prächtige Blatt für Rembrandt retten will, so muß man es um 1640 ansetzen. Auf den Abdrücken, die mir zu Gesicht kamen, sieht die Jahreszahl 1628 auch aus, als könnte sie später hinzugefügt worden sein. —
- S. 29 unten. Das Blatt wird von vielen angezweifelt. Rovinski (L'œuvre gravé des élèves de de Rembrandt, Versch. 67<sup>o</sup>) liest ein Monogramm J. P. heraus. Vosmaer (Rembrandt, 1877, S. 519) meint, es sei nach dem Hund auf der Grisaille in der Sammlung Six zu Amsterdam (Joseph seine Träume erzählend, Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 153) kopiert. Die Kopie ist jedenfalls nicht sklavisch. Das Blatt erscheint mir gut genug, um anzunehmen, daß Rembrandt es zum mindesten auch nach dem Leben gemacht habe. Auf der entsprechenden Radierung B. 37 (S. 152) befindet sich ein ganz anderer Hund.
- S. 31 links. In dieser Reproduktion wirkt das Blatt naturgemäß zu matt und verwaschen.
- S. 32. Dasselbe Modell wie für die vorhergehende Radierung.
- S. 39. Nach A. Jordan (a. a. O. S. 301) sind Ruth und deren Schwiegermutter dargestellt (Ruth I, 15—19).
- S. 51. Die Gruppe links unter dem Baum soll von einer früher auf dieser Platte angefangenen Darstellung übriggeblieben sein. (Michel, Rembrandt S. 319.) Haden meint (L'œuvre gravé de Rembrandt S. 27), es solle „der Omval“ heißen und damit eine Biegung im Fluß bezeichnet werden.
- S. 59. Auf dem ersten Zustand befinden sich ein Gemälde und eine Staffelei im Hintergrund; das Blatt wirkt dadurch vielleicht weniger blendend, aber doch künstlerisch feiner.
- S. 60. Dies Blatt sowie B. 104 (S. 85) und auch B. 107 (S. 114) verdanken ihre künstlerische Fassung wohl der geistigen Anregung, die Rembrandt aus Dürers Hieronymus am Weidenbaum (Abb. Klassiker der Kunst Bd. IV „Dürer“, 2. Aufl., S. 131), den er im guten Abdruck gesehen haben muß, erhielt.
- S. 61. Wenn auch hier der fünfte Zustand wiedergegeben ist, so ist die Hand Rembrandts noch nicht verwischt worden: das Blatt steht daher nicht in der zweiten Abteilung. Die Medea wurde für die Tragödie von Rembrandts Freund Six gearbeitet (Amsterdam: 4<sup>o</sup>: 1648).
- S. 68/69. Vom ersten Zustand des Blattes sind nur neun Abzüge (darunter ein Makulaturdruck) bekannt. Einer wurde im Jahre 1893 mit 35000 Mark bezahlt; heute dürfte er, seit alle Kupferstichpreise gestiegen sind, leicht 50000 Mark kosten.
- S. 81. Die Benennung „La petite Tombe“ rührt vom früheren Besitzer der Platte, Pierre La Tombe, her.
- S. 85. Haden (Catalogue etc. 1877 S. 45) wies darauf hin, daß die Landschaft sich an eine Zeichnung Tiziano Vecellis anlehnt, die mit einer Venus staffiert ist.
- S. 87. Die Platte ist ursprünglich von H. Seghers als Kopie nach Elsheimer (Tobias und der Engel, nach Goudt) radiert, von Rembrandt nur teilweise ausgeschliffen und neu bearbeitet worden.
- S. 88 u. 89. Die durchgreifende Veränderung, die erst im vierten Zustand der Platte eintritt, deutet auf eine völlig andre geistige Fassung des Vorwurfs. Daß sie auch von Rembrandt selbst herrührt, beweist der Umstand, daß der Reiter links nach einer Medaille Pisanellos (Giov. Franc. Gonzaga) kopiert ist, was zu jener Zeit nur Rembrandt getan haben könnte. Siehe oben Bemerkung zu S. 8.
- S. 90. Die Unterschrift ist richtigzustellen in Jan Antonides van der Linden.
- S. 91. v. Seidlitz (Krit. Verzeichnis der Radierungen Rembrandts S. 49) erblickt in diesem zu-



sammen mit den nächsten fünf Blättern eine zusammenhängende Folge von Darstellungen aus der Kindheit Jesu.

- S. 94. Dr. Sträter, nach ihm Seymour Haden und Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 179) machten darauf aufmerksam, daß die Madonna sich an Mantegna B. 8 anlehnt.
- S. 103 bis S. 105. Vier Darstellungen zu dem spanischen Buch „Piedra gloriosa“ von Rembrandts Freund, Manasse ben Israel.
- S. 106 u. 107. Lehrs (Repertor. f. Kunstwissenschaft. XVII S. 298) lenkte wohl zuerst die Aufmerksamkeit auf die Abhängigkeit von Lucas van Leiden. Wie Shakspeare hat Rembrandt ohne Scheu die Gedanken seiner Vorgänger verwertet, aber gleich ihm hat er sie stets verbessert. Ursprünglich war sein Blatt durch die Menge im Vordergrund ebenso unruhig wie Lucas' gewesen. Er schaffte sie ab, um Christus als Mittelpunkt hervorzuheben. Aber gleichzeitig bedachte er, daß er nun erklären müsse, warum die Menge sich nicht, wie es ihr natürlich wäre, direkt vor Christus dränge, und er veränderte den Boden in einen Graben.
- S. 111. Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 178) führt die Komposition zum Teil auf eine Zeichnung Rembrandts zurück, in der er vier Orientalen nach einer persisch-indischen Deckfarbenmalerei kopiert hat.
- S. 113. Hier ist zwar der Gesichtsausdruck durch fremde Uebearbeitung bereits verdorben worden: die ganze Radierung trägt aber noch den Kunstcharakter Rembrandts, so daß es nicht nötig war, die Abbildung in die zweite Abteilung zu verweisen.
- S. 115. Auch hier ist Rembrandts Hand noch genügend gewahrt. Wenn auch das Blatt sich von Zustand zu Zustand verschlechtert (der abgebildete ist der sechste!) — namentlich der Hintergrund ist ganz verdorben —, so steht es doch nicht fest, ob die Veränderungen nicht etwa von Rembrandt selbst herrühren.
- S. 118. Das Blatt ist durchaus nicht nach der hier reproduzierten Kopie von Bartsch zu beurteilen. Diese steht nur hier, weil eine Reproduktion des Originals nicht erhältlich war. Das Original ist nicht so weit durchgeführt. Es erweckt den Anschein, als habe der Meister sich einmal nach einer vorübergehenden Krankheit flüchtig skizziert. Für mich ist die Stellung direkt unmittelbar gegenüber dem Spiegel, wie sie hier uns unzweideutig vor Augen steht, absolut beweiskräftig für die Echtheit des Blattes. Aus welchem Grunde käme wohl ein Fremder auf den Gedanken, Rembrandt in dieser für ein Modell mehr als ungewöhnlichen, für ein Selbstmodell aber einzig natürlichen Stellung zu radieren?
- S. 120. Nach Middleton (Rembrandt's Etchings S. 282) liegt ein Anklang an Ann. Carracci (B. 17) vor, nach Müntz (Gazette des Beaux-Arts 1892 I S. 196 ff.) und Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 179) ein viel schlagenderer an Allegris Bild im Louvre.

## II

Zweifelhafte Blätter und solche, die im reproduzierten Zustand nicht mehr Rembrandts Weise erkennen lassen.

- S. 125 oben links. Das Blatt sowohl wie die Jahreszahl sind sehr zweifelhaft. Es läßt sich weder mit B. 354 (S. 29) noch mit B. 343 (S. 4) in Einklang bringen. — S. 125 oben rechts. Im ersten Zustand ist die unkünstlerische, schablonenhafte Beleuchtung, die sich auf zahlreichen Köpfen des Rembrandt-Werks vorfindet und die jedes Gesicht in eine Weiße- und eine Negerhälfte zerfallen läßt, noch nicht zu sehen. In diesem Zustand glaubt man gern an die Eigenhändigkeit Rembrandts. Ich stehe nicht an, sämtliche Blätter und Uebearbeitungen, die die eben angeführte Beleuchtung aufweisen, kurzerhand aus dem Werk Rembrandts zu scheiden.
- S. 126 rechts. In diesem Zustand ist natürlich kaum eine Spur von Rembrandt erhalten geblieben. Ursprünglich sind Beleuchtung und Hintergrund ganz anders.
- S. 127 links. Das Blatt ist sehr zweifelhaft, wenn auch im guten ersten Abdruck die Wirkung eine bessere als hier ist.

- S. 128. Ueberarbeitet: im ersten Zustand dürfte es auf Rembrandt zurückzuführen sein.
- S. 133 u. 136. Beide Blätter scheinen sehr zweifelhaft zu sein und wirken in der Reproduktion besonders schlecht.
- S. 134 u. 135. Von Rembrandt rührt sicherlich nur der Kopf her, vielleicht auch noch eine allgemeine Angabe der Figur, noch vor der Stickerei auf dem Mantel und der spröden Durchführung des Nebensächlichen. Die Abbildung des früheren Zustandes (S. 134) traf erst, nachdem mit dem Druck begonnen worden war, ein und konnte daher nur noch an dieser Stelle eingeschaltet werden.
- S. 137. Das Blatt wurde auf S. 97 im III. Buch von E. Herchmans „Der zeevaert lof“ (Amsterdam Fol. 1634) verwendet und sollte daher einfach Lob der Schifffahrt betitelt werden.
- S. 139. Nur im ersten Zustand — der hier abgebildete ist ein späterer — als Rembrandts Werk anzuerkennen.
- S. 140. S. R. Kochler (Katalog der Bostoner Ausstellung 1887) bemerkte, daß im Christus der Einfluß Rubens' zu erkennen sei.
- S. 142. Das gleiche trifft bei diesem Blatte zu.
- S. 143. Die Beleuchtung und die rechte Hand lassen das Blatt als sehr zweifelhaft erscheinen.
- S. 144 u. 145. Der erste Zustand ist gleich dem ersten Zustand von B. 77 unvollendet, und zwar nicht stufenweise, sondern stellenweise. Das erweckt die größten Bedenken, da es einem durchaus unkünstlerischen Vorgehen gleichkommt. Denn es setzt voraus, daß der Radierer sklavisch genau Linie für Linie einer bereits fertigen Zeichnung kopiert. Das widerspricht dem Geist der Radierung völlig. Rembrandt, von dem wir auch nicht eine annähernde Vorzeichnung kennen, hat es auch nie und nimmermehr getan. Wenn v. Seidlitz (Kritisches Verzeichnis etc. S. 70) darauf aufmerksam macht, daß Dürer diese Gewohnheit hatte, so könnte man zunächst an das andre Kunstideal seiner Zeit und besonders von Dürer selbst erinnern. Aber vor allem ist damit noch gar nicht auf einen Widerspruch gewiesen, denn Dürers Blätter sind gestochen, nicht radiert. Bei dem bedächtigen, eine Kraftaufwendung erfordernden Stich ist eine ziemlich ins einzelne gehende Vorzeichnung ebenso natürlich, wie sie bei der leichthin eilenden Nadel unnötig und widersinnig wäre. Der Stecher kann sehr wohl fleckenweise fortschreiten. — Auch der Goldwäger (S. 157) zeigt weiße Flecke: Rembrandt soll die derart vorgearbeitete Platte vollendet haben. Daß er dies im Fall der Verkündigung ebenfalls getan habe, will mir angesichts des kleinlichen Gewirrs in lebloser Ausführung unten rechts nicht recht einleuchten. Als Ganzes, jedenfalls, trägt das Blatt wenig das Gepräge Rembrandts.
- S. 146. Ursprünglich 3/4-Figur, nicht im Oval und bedeutend Rembrandtischer als hier. Die Auffassung als Selbstbildnis ist nicht unbedingt überzeugend, und man hat mit Recht auf die Warze, die Rembrandt nicht hatte, hingewiesen.
- S. 147. Die Reproduktion zeigt das Rembrandtsche Werk durch einen fremden Hintergrund und schlechte Ueberarbeitung ziemlich entstellt.
- S. 148. Schwerlich von Rembrandt. Man braucht alle diese toten, wie nach Gemälden reproduzierten Blätter nur mit den de Jonghe, Asselijn, Lutma, anderseits auch mit dem Six und dem Selbstbildnis vom Jahre 1648 zu vergleichen, um sie mit dem größten Mißtrauen zu betrachten. Man hat in der Dargestellten ganz ungerechtfertigterweise Saskia erblicken wollen.
- S. 149. Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 175) entdeckte eine Anlehnung an Maerten van Heemskerck. Vielleicht erklärt das die schlechte Haltung des Blattes, das übrigens von Zeichnungsmängeln strotzt.
- S. 151 links. Für das Blatt spricht noch am meisten die Stellung. Der Meister hat sich eben vor dem Tisch oder der Staffelei zurückgelehnt, um in den Spiegel zu sehen.
- S. 153. Die Eva zeigt dasselbe interessante Spiel der Reflexlichter wie die Frau auf dem Hügel (S. 9). Die Charakteristik des Paares erinnert wohl stark an Rembrandt, aber die phantastische Auffassung der Schlange befremdet.
- S. 155. Die Platte wurde 1770 von Georg Friedrich Schmidt in Berlin nach einer Zeichnung Nicolas Lesueurs vollendet.

- S. 157. Höchstens Kopf und Schultern des Goldwägers stammen von Rembrandt selbst her. Das übrige wäre dann von fremder Hand für Rembrandt vorgearbeitet worden. Siehe die Bemerkung zu S. 144 u. 145 (B. 44).
- S. 158. Im Original und frühen Zustand fehlt die hier störende Glätte und Aengstlichkeit.
- S. 159. Sehr zweifelhaft.
- S. 160. Diese und die drei folgenden Darstellungen bekunden, wenn sie von Rembrandt selbst herrühren, wiederum eine Beeinflussung durch Rubens.
- S. 166. Sehr zweifelhaft. Die Beleuchtung ist ebenso schwach wie auf dem allgemein verworfenen Blatt B. 148 (S. 210).
- S. 168. Wie auf dem Christus und die Samariterin, B. 70 (S. 179), heben sich die Gestalten, namentlich die Köpfe, merkwürdig schlecht vom Hintergrund ab; gleichsam als wären die Blätter nach Reliefs gemacht.
- S. 169 unten. Das Original wirkt viel graphischer als die Wiedergabe, doch erregen die Verhältnisse, die Beleuchtung und besonders die mißlungene Gestalt ganz rechts Bedenken.
- S. 170. Wenn Rembrandt wirklich der Urheber dieses Blattes sein sollte, so beweist es nur, daß auch ein Genie sich verirren kann. Das Bildnis zeigt in der Ausführung die unsäglich kleinliche Kniffligkeit des Berufsreproduzenten, und die Beleuchtung noch dazu, mit der kindischen Spielerei der Schlagschatten, die außerhalb des Steinovals fallen, ist eines Künstlers, geschweige denn eines großen Künstlers, ganz unwürdig. Wenn man die geniale Skizze im British Museum betrachtet, wird man noch weniger daran glauben wollen, daß beide von derselben Hand ausgeführt sein können. Hier ist natürlich auch nicht die leiseste Andeutung einer solchen Beleuchtungsspielerei zu sehen.
- S. 171 unten. Im Zusammenhang mit einer Zeichnung im British Museum ist dieses hervorragende Blatt dem J. Koninck zugeteilt worden.
- S. 172. Das unvermittelte Herausbrechen der Kaltnadelarbeit im Laub in der Mitte ist unrembrandtisch. Das Blatt erinnert in vielen Punkten an das vorige. Wenn man somit bei dieser berühmten und prächtigen Radierung auch an Koninck denken will, so hat man in diesem einen viel bedeutenderen Meister gefunden, als man bisher geglaubt hat, wenn nicht überhaupt an Phil. de Koninck gedacht werden darf.
- S. 173. Das Blatt will nach dem ersten Zustand beurteilt werden: hier ist es schon überarbeitet.
- S. 175. Auch im ersten Zustand mit dem Rund an der Wand erscheint das Blatt zweifelhaft: in dem hier reproduzierten fünften Zustand ist es völlig entstellt.
- S. 176. Auf einer Zeichnung in Hamburg (Lippmann „Rembrandts Zeichnungen“ Nr. 134) erscheint die Gruppe in den Hauptbewegungen wieder: doch ist das einzelne viel besser und das Blatt überhaupt schöner komponiert, in die Breite mit den Schlafenden rechts. Man müßte also annehmen, daß Rembrandt es bei der Wiederholung verschlechtert habe, und vor allem, daß er sich die Mühe genommen hätte, die Gruppe im Gegensatz frei auf das Kupfer zu kopieren.
- S. 177. Das Blatt ist nur nach dem ersten Zustand zu beurteilen: der vierte ist hier reproduziert.
- S. 178. Das gleiche gilt von diesem Bildnis.
- S. 179. Vergl. die Bemerkung zu B. 34 (S. 168).

### III

#### Verworfenne Blätter

- S. 185 oben links. Meine Gründe für die Verwerfung dieses und der großen Reihe ähnlicher Blätter gab ich bereits in der Einleitung und in der Bemerkung zu B. 24 (S. 125). Im übrigen werden sie größtenteils bereits allgemein verworfen; siehe von Seidlitz (Krit. Verz.), der neben den zweiunddreißig Schülerarbeiten von 1631 über sechzig weitere ausscheidet.
- S. 188 unten links. Laut Rovinski (*L'œuvre gravé de Rembrandt*, Petersburg 1890) von Livens.
- S. 191 links. Laut Middleton von Vliet. — S. 191 rechts. Von der zerschnittenen Platte.
- S. 192 oben. Auf einem andern Stück eben dieser zerschnittenen Platte radiert. — S. 192 unten.

Die kindische Aufdringlichkeit der Mimik sowie die ganze Haltung der Platte erscheinen mir eines Rembrandts unwürdig.

- S. 193. Ist doch wohl eine spätere Fälschung?
- S. 194. Seymour Haden (Burlington Catalogue S. 34) hat zuerst öffentlich das Blatt verdammt. An der Ausführung hat Rembrandt keinen Teil, aber auch die theatralische eher als dramatische Komposition und die abstoßende Hauptfigur sind seiner ganz unwürdig.
- S. 195. Das Blatt ist ganz von der talentlosen Hand eines Schülers oder Berufsreproduzenten nach einer Oelgrisaille Rembrandts (London, Nationalgalerie, Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 95) hergestellt. Im ersten Zustand zeigt es sich, daß er bereits die Schatten, den die Stuhlbeine werfen, gearbeitet hatte, che er diese Beine selbst stach!
- S. 196 rechts. Die falsche Grazie der Maria und die unglaublichen erhobenen Hände des Johannes richten unter anderm das Blatt.
- S. 197. Siehe die Bemerkung zur ersten Platte von B. 81 in der ersten Abteilung (S. 10). Diese zweite Platte ist die grobe Arbeit eines Schülerreproduzenten.
- S. 199. Ist die Schülerreproduzenten-Wiedergabe von Rembrandts Gemälde im Wallace-Museum zu London (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 82). Die kleinliche Durchführung läßt es durchaus nicht zu, das Blatt als Originalradierung aufzufassen.
- S. 200. Das geistlose Gekritzelt in der Architektur weist überhaupt auf keinen „Meister“ hin. Das Blatt fällt auch ganz aus dem sonstigen „Werk“ heraus.
- S. 201 links. Von Haden verworfen unter Hinweis auf die Ähnlichkeit mit dem Barmherzigen Samariter.
- S. 203. Von Rovinski und Michel verworfen: von Middleton und Sträter als zweifelhaft erklärt.
- S. 205 links. Reproduktionsarbeit eines Schülers nach Rembrandts Gemälde im Museum zu Rennes (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 52).
- S. 211. Wohl von derselben Hand wie B. 106 (S. 203)?
- S. 213 oben links. Gegenseitig kopiert nach der entsprechenden Gestalt in B. 99 (S. 25).
- S. 219. Reproduktionsarbeit nach einer Skizze Rembrandts (Lippmann Nr. 110) im British Museum, die aber gleichmäßig angelegt ist und nicht stellenweise weiter als anderswo geführt ist. Es ist höchstens denkbar, daß Rembrandt dieses Blatt im Geiste der unteren Hälfte angelegt hätte und daß dann die obere Hälfte von irgend jemand anderm in kleinlicher Weise auszuführen begonnen wäre.
- S. 220. Das Blatt müßte in die Nähe der Frau auf dem Hügel (B. 198, S. 9) gerückt werden. Aber dort tritt uns lebensvolle Naturbeobachtung, hier akademische Kälte und ein über die Maßen langweiliger Hintergrund vor Augen. Das Blatt sieht vielmehr wie eine Schülerreproduktion nach einem Gemälde Rembrandts aus.
- S. 222 unten. Alle bekannten Abdrücke des Blattes sind bemalt (was der Laie aus der Reproduktion nicht ohne weiteres erkennen wird). Von den verworfenen Landschaften sind mehrere in dieser Weise, als Handzeichnungen, lanziert worden.
- S. 223 oben. Ist von P. de With und oben links bezeichnet. — S. 223 unten. Ist wohl von P. de With und scheinbar mit dessen Bezeichnung versehen.
- S. 224 unten. Ist ein bezeichneter J. Koninek.
- S. 228 oben. Trägt nach de Vries („Aanteekeningen naar aanleiding van Rembrandts etsen.“ Oud Holland I, S. 303) P. de Withs Bezeichnung.
- S. 232 oben u. unten. Zwei jeweils unten links bezeichnete P. de Witl.
- S. 233 unten. Ein bezeichneter P. de With.
- S. 236. Ist die Arbeit eines Reproduzenten, der sich an das Oelgemälde Rembrandts in der Sammlung Six hielt (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 245). Der Reproduzent hat den geistlosen Hintergrund und das mißlungene Geländer hinzugefügt, ferner den Arm und die Hand verkrüppelt und auch den Gesichtsausdruck verdorben.
- S. 237. Ist die Wiedergabe eines Berufsreproduzenten oder Schülers nach Rembrandts Gemälde

- im Besitz des Lord Ashburton (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 236). Die Art der Veränderung gegenüber dem Gemälde, namentlich in den Augen, ist schwerlich die eines Meisters wie Rembrandt.
- S. 238 bis S. 240. Die Orientalenköpfe gelten als gegenseitige Kopien Livens' nach seinen eignen Blättern. Sie tragen den Vermerk, daß sie von Rembrandt retuschiert seien. Gegenüber den Livensschen Originalen sind die Köpfe matter, aber die Kleidung viel geistvoller, und die Rembrandtsche Retusche wird sich wahrscheinlich hierauf beschränkt haben.
- S. 241. Gegenseitige Kopie nach Livens mit Zusätzen.
- S. 242. A. Jordan (a. a. O. S. 296) entdeckte, daß das Blatt eine gegenseitige Kopie mit Zusätzen nach B. 260 (S. 234) sei.
- S. 243 unten links. Freie gegenseitige Kopie nach B. 292 (S. 125). — S. 243 unten rechts. Von F. Bol.
- S. 245 unten links. v. Seidlitz (a. a. O., S. 168) hält das Blatt für einen Sal. Koninck nach Rembrandt. — S. 245 unten rechts. Von Livens.
- S. 247 unten rechts. Das Blatt ist gar keine Radierung, sondern ein Holzschnitt und gilt als Livens' Arbeit.
- S. 250 rechts. Von W. Drost und so bezeichnet.
- S. 253. Von A. de Haen und so bezeichnet.
- S. 254. Freie und plumpe gegenseitige Kopie nach B. 341 (S. 254).
- S. 255. Freie gegenseitige Kopie nach B. 343 (S. 4), wie A. Jordan (Repertor. f. Kunstwissensch. XVI S. 296) nachwies.
- S. 256 oben links. Fälschung des Malers Peters, zusammengesetzt aus B. 345 (S. 143) und B. 352 (S. 125). — S. 256 oben rechts. Rohe gegenseitige Kopie nach B. 352 (S. 125).
- S. 260. Teilweise frei nach B. 222 (S. 83) kopiert.
- S. 264 unten rechts. Gegenseitige freie Kopie nach B. 24 (S. 125).
- S. 267. Ein bezeichneter P. de With.



# Systematisches Verzeichnis der Radierungen

(zugleich Uebersicht nach Bartsch)

I. Selbstbildnisse — II. Altes Testament — III. Neues Testament — IV. Heilige — V. Allegorien und Bilder aus dem Alltagsleben — VI. Bettler — VII. Freie Darstellungen — VIII. Landschaften — IX. Männliche Bildnisse — X. Männliche Phantasieköpfe — XI. Frauenbildnisse — XII. Studienköpfe

	Seite		Seite
<b>I. Selbstbildnisse</b>		26. Selbstbildnis, mit der flachen Kappe. Um 1638 . . . . .	151
1. Selbstbildnis, mit krausem Haar . .	185	27. Selbstbildnis, mit tief beschatteten Augen . . . . .	189
2. Selbstbildnis, von vorn, im Barett .	185	<b>II. Altes Testament</b>	
3. Selbstbildnis, mit dem Falken . .	186	28. Adam und Eva. 1638 . . . . .	153
4. Selbstbildnis, mit breiter Nase . .	185	29. Abraham die Engel bewirtend. 1656	111
5. Selbstbildnis, vornübergebeugt . .	192	30. Die Verstoßung der Hagar. 1637 .	19
6. Selbstbildnis, mit stark eingeknickter Pelzmütze . . . . .	185	31. Hagars Verstoßung . . . . .	189
7. Selbstbildnis, im Mantel, Halbfigur. 1631 . . . . .	134, 135	32. Hagars Verstoßung . . . . .	189
8. Selbstbildnis, mit gestäubtem Haar	187	33. Abraham den Isaak liebkosend (Jakob und Benjamin?). Um 1638 . .	22
9. Selbstbildnis, in lauernder Haltung .	187	34. Abraham mit Isaak sprechend. 1645	168
10. Selbstbildnis, mit starker Kopfwendung herausblickend . . . . .	187	35. Abrahams Opfer. 1655 . . . . .	109
11. Titus van Rijn. Um 1652 . . . . .	78	36 a. Die Statue Nebukadnezars. 1655 .	103
12. Selbstbildnis, im Oval . . . . .	187	b. Die Vision des Daniel. 1655 . .	104
13. Selbstbildnis, schreiend . . . . .	188	c. Die Jakobsleiter. 1655 . . . . .	105
14. Selbstbildnis, mit seitlich aufsteigender Pelzmütze . . . . .	188	d. David und Goliath. 1655 . . . .	105
15. Selbstbildnis, mit glatt herabfallendem Kragen . . . . .	188	37. Joseph seine Träume erzählend. 1638	152
16. Selbstbildnis, mit dicker Pelzmütze .	188	38. Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs . . . . .	191
17. Selbstbildnis, mit der Schärpe um den Hals. 1633 . . . . .	139	39. Joseph und Potiphars Weib. 1634 .	*
18. Selbstbildnis, mit dem Säbel. 1634	9	40. Der Triumph des Mardocheus. Um 1640 . . . . .	66
19. Rembrandt und Saskia. 1636 . . .	13	41. David im Gebet. 1652 . . . . .	174
20. Selbstbildnis, mit dem Federbarett. 1638 . . . . .	21	42. Der blinde Tobias. 1651 . . . . .	75
21. Selbstbildnis, mit dem aufgelehnten Arm. 1639 . . . . .	23	43. Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend. 1641 . . . . .	36
22. Selbstbildnis, zeichnend. 1645	Titelbild	<b>III. Neues Testament</b>	
23. Selbstbildnis, mit dem Reiherfeder- busch. 1634 . . . . .	146	44. Die Verkündigung an die Hirten. 1634 . . . . .	144, 145
24. Selbstbildnis, in Pelzmütze und Pelz- rock. 1630 . . . . .	125	45. Die Anbetung der Hirten, mit der Lampe. Um 1654 . . . . .	91
25. Selbstbildnis, düster blickend . . .	189	* Vergl. das Einschaltblatt nach S. 270	

	Seite		Seite
46. Die Anbetung der Hirten, bei Laternenschein. Um 1652 . . . . .	80	76. Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat. 1655 . . . . .	106, 107
47. Die Beschneidung Christi, in der Breite. 1654 . . . . .	92	77. Christus vor dem Volke (Das Ecce homo) . . . . .	195
48. Die Beschneidung Christi, in der Höhe. Um 1630 . . . . .	130	78. Die drei Kreuze. 1653 . . . . .	88, 89
49. Die Darstellung im Tempel, im Breitformat. Um 1639 . . . . .	24	79. Christus am Kreuz, im Oval. Um 1640 . . . . .	26
50. Die Darstellung im Tempel, im Hochformat. Um 1654 . . . . .	100	80. Christus am Kreuz . . . . .	196
51. Die „kleine“ Darstellung im Tempel. 1630 . . . . .	130	81. Die „große“ Kreuzabnahme. 1633 . . . . .	10, 197
52. Die „kleine“ Flucht nach Aegypten. 1633 . . . . .	141	82. Die Kreuzabnahme. Skizze. 1642 . . . . .	41
53. Die Flucht nach Aegypten. Nachtstück. 1651 . . . . .	173	83. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. 1654 . . . . .	101
54. Die Flucht nach Aegypten. Skizze . . . . .	190, 191	84. Christus zu Grabe getragen. Um 1645 . . . . .	48
55. Die Flucht nach Aegypten. Uebergang über einen Bach. 1654 . . . . .	93	85. Die Schmerzensmutter . . . . .	196
56. Die „große“ Flucht nach Aegypten, in Elsheimers Geschmack. Um 1653 . . . . .	87	86. Die Grablegung Christi. Um 1654 . . . . .	102
57. Die Ruhe auf der Flucht. Nachtstück. Um 1641 . . . . .	169	87. Christus in Emmaus: die große Platte. 1654 . . . . .	99
58. Ruhe auf der Flucht. Skizze. 1645 . . . . .	46	88. Christus und die Jünger in Emmaus, klein. 1634 . . . . .	140
59. Die Ruhe auf der Flucht . . . . .	193	89. Jesus erscheint den Jüngern. 1654 . . . . .	98
60. Jesus vom Tempel zurückkehrend. 1654 . . . . .	95	90. Der barmherzige Samariter . . . . .	199
61. Maria mit dem Kinde, in Wolken. 1641 . . . . .	164	91. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. 1636 . . . . .	149
62. Die heilige Familie; Maria säugend. Um 1632 . . . . .	138	92. Die Enthauptung Johannes des Täufers. 1640 . . . . .	27
63. Die heilige Familie im Zimmer. 1654 . . . . .	94	93. Die Enthauptung Johannes des Täufers . . . . .	198
64. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. 1654 . . . . .	96	94. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. 1659 . . . . .	119
65. Christus unter den Schriftgelehrten, groß. 1652 . . . . .	79	95. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels: Hochformat . . . . .	200
66. Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein. 1630 . . . . .	131	96. Der reuige Petrus. 1645 . . . . .	49
67. Die Predigt Christi. Um 1652 . . . . .	81	97. Die Steinigung des Stephanus. 1635 . . . . .	150
68. Der Zinsgroschen . . . . .	192	98. Die Taufe des Kämmerers. 1641 . . . . .	159
69. Christus treibt die Händler aus dem Tempel. 1635. . . . .	12	99. Der Tod der Maria. 1639 . . . . .	25
70. Christus und die Samariterin, im Querformat. 1658 . . . . .	179		
71. Christus und die Samariterin, im Hochformat. 1634 . . . . .	142		
72. Die „kleine“ Auferweckung des Lazarus. 1642 . . . . .	40		
73. Die „große“ Auferweckung des Lazarus . . . . .	194		
74. Christus die Kranken heilend (das Hundertguldenblatt). Um 1650 . . . . .	68, 69		
75. Christus am Oelberg. Um 1655 . . . . .	176		
		IV. Heilige	
		100. Der heilige Hieronymus, am Fuße eines Baumes lesend . . . . .	201
		101. Der heilige Hieronymus, kniend nach links . . . . .	201
		102. Der heilige Hieronymus, kniend nach rechts . . . . .	202
		103. Der heilige Hieronymus unter dem Baum. 1648 . . . . .	60
		104. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft. Um 1653 . . . . .	85
		105. Der heilige Hieronymus im Zimmer. 1642 . . . . .	166
		106. Der „große“ heilige Hieronymus, kniend . . . . .	203
		107. Der heilige Franziskus. 1657 . . . . .	114



	Seite
V. Allegorien und Bilder aus dem Alltagsleben	
108. Die Todesstunde . . . . .	202
109. Das Liebespaar und der Tod. 1639	156
110. Allegorie, genannt der Phönix. 1658.	117
111. Das sogen. widrige Glück. 1633 .	137
112. Medea. 1648 . . . . .	61
113. Der Dreikönigsabend. Um 1652 .	82
114. Die „große“ Löwenjagd. 1641 .	160
115. Die „kleine“ Löwenjagd mit zwei Löwen. Um 1641 . . . . .	161
116. Die „kleine“ Löwenjagd mit einem Löwen. Um 1641 . . . . .	162
117. Das Reitergefecht. Um 1633 . .	163
118. Die drei Orientalen. 1641 . . .	37
119. Die wandernden Musikanten . .	204
120. Preziosa (Ruth und ihre Schwiegermutter?). Um 1641 . . . . .	39
121. Der Rattengiftverkäufer. 1632 . .	7
122. Der Rattengiftverkäufer . . . . .	205
123. Der Goldschmied. 1655 . . . . .	108
124. Die Pfannkuchenbäckerin. 1635 .	11
125. Das Kolfspiel. 1654 . . . . .	97
126. Die Synagoge. 1648 . . . . .	169
127. Die Nägelschneiderin (Bathseba im Bade) . . . . .	205
128. Der Schulmeister. 1641 . . . . .	163
129. Der Quacksalber. 1635 . . . . .	11
130. Der Zeichner. Um 1641 . . . . .	38
131. Der Bauer mit Weib und Kind. Um 1652 . . . . .	78
132. Der liegende Amor . . . . .	206
133. Der Jude mit der hohen Mütze. 1639 . . . . .	22
134. Das Zwiebelweib . . . . .	207
135. Halbfigur eines Bauern mit den Händen auf dem Rücken . . . . .	209
136. Der Kartenspieler. 1641 . . . . .	31
137. Bärtiger Greis im Turban, stehend, mit einem Stock . . . . .	207
138. Der blinde Geiger. 1631 . . . . .	6
139. Der Reiter. Um 1633 . . . . .	141
140. Pole in hoher Mütze. Um 1633 .	8
141. Pole mit Stock und Säbel, nach links	209
142. Pole mit Federbrett. 1631 . . . .	132
143. Vom Rücken gesehener Greis, Halbfigur. (Teil von B. 366) . . . . .	262
144. Wanderndes Bettlerpaar. Um 1634	141
145. Der Astrolog (Kopie) . . . . .	208
146. Der Philosoph im Zimmer . . . .	209
147. Nachdenkender Greis; Skizze. Um 1646 . . . . .	52

	Seite
148. Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht . . . . .	210
149. Alter Gelehrter . . . . .	211
150. Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand . . . . .	212
151. Bärtiger Mann, an einen Hügel gelehnt. Um 1630 . . . . .	129
152. Der Perser. 1632 . . . . .	6
153. Vom Rücken gesehener Blinder .	212
154. Zwei gehende Männer . . . . .	212
155. Arzt einem Kranken den Puls fühlend . . . . .	213
156. Der Schlittschuhläufer . . . . .	213
157. Das Schwein. 1643 . . . . .	45
158. Der schlafende Hund. Um 1640 .	29
159. Die Muschel. 1650 . . . . .	67

## VI. Bettler

160. Bettler im Lehnstuhl . . . . .	213
161. Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde . . . . .	214
162. Großer stehender Bettler. Um 1630	129
163. Stehender Bettler in Mütze mit Ohrklappen. Um 1630 . . . . .	127
164. Bettler und Bettlerin, ineinander gegenüberstehend. 1630 . . . . .	2
165. Das Bettlerpaar hinter einem Erdhügel. Um 1630 . . . . .	128
166. Der Bettler „in Callots Geschmack“	214
167. Nach links gehender Bettler . . .	214
168. Die Alte mit der Kürbisflasche . .	214
169. Kleiner stehender Bettler . . . . .	216
170. Alte Bettlerin. 1646 . . . . .	62
171. „Lazarus Klap“ . . . . .	215
172. Zerlumpter Kerl, mit den Händen auf dem Rücken, von vorn gesehen. Um 1630 . . . . .	3
173. Der Bettler mit der Glutpfanne. Um 1630 . . . . .	2
174. Auf einem Erdhügel sitzender Bettler. 1630 . . . . .	127
175. Sitzender Bettler mit Glutpfanne und Hund . . . . .	215
176. Die Bettlerfamilie an der Haustür. 1648 . . . . .	63
177. Stehender Bettler 1634 . . . . .	8
178. Desgleichen. 1634 . . . . .	8
179. Der Stelzfuß. Um 1630 . . . . .	3
180. Stehender Bauer . . . . .	216
181. Stehende Bäuerin . . . . .	216
182. Zwei Bettlerstudien . . . . .	217
183. Bettler und Bettlerin . . . . .	217

	Seite
184. Dicker Mann im weiten Mantel . . .	218
184 bis. Bettler, im Hintergrund eine Hütte . . . . .	218
185. Kranker Bettler und alte Bettlerin . .	221

#### VII. Freie Darstellungen

186. Das Paar auf dem Bett. 1616 . . .	*
187. Der Mönch im Kornfelde . . . . .	*
188. Eulenspiegel. 1642 . . . . .	165
189. Das Pärchen und der schlafende Hirt. Um 1644 . . . . .	*
190. Der pissende Mann. 1631 . . . . .	*
191. Die pissende Frau . . . . .	*
192. Der Zeichner nach dem Modell (Pygmalion) . . . . .	219
193. Männlicher Akt, sitzend. 1646 . . .	53
194. Zwei männliche Akte. Um 1646 . .	55
195. Die badenden Männer. 1651 . . .	76
196. Männlicher Akt, am Boden sitzend. 1646 . . . . .	54
197. Die Frau beim Ofen. 1658 . . . . .	115
198. Nackte Frau, auf einem Erdhügel sitzend. Um 1633 . . . . .	9
199. Die Frau im Bade, mit dem Hut neben sich. 1658 . . . . .	116
200. Badende Frau im Freien. 1658 . . .	181
201. Diana im Bade . . . . .	220
202. Die Frau mit dem Pfeil. 1661 . . .	121
203. Jupiter und Antiope. 1659 . . . . .	120
204. Danae und Jupiter. Um 1631 . . . .	132
205. Die sogenannte „liegende Negerin“. 1658 . . . . .	180

#### VIII. Landschaften

206. Kleine Dünenlandschaft . . . . .	221
207. Der Waldsee. Um 1640 . . . . .	156
208. Die Brücke. 1645 . . . . .	50
209. Ansicht von Omval. 1645 . . . . .	51
210. Amsterdam. Um 1640 . . . . .	28
211. Die Landschaft mit dem Jäger. Um 1653 . . . . .	86
212. Die Landschaft mit den drei Bäumen. 1643 . . . . .	44
213. Die Landschaft mit dem Milchmann. Um 1650 . . . . .	67
214. Die beiden Hütten mit dem spitzen Giebel. Um 1650 . . . . .	171
215. Die Landschaft mit der Kutsche . .	222
216. Die Terrasse . . . . .	222
217. Die drei Hütten. 1650 . . . . .	172

218. Die Landschaft mit dem viereckigen Turm. 1650 . . . . .	70
219. Die Landschaft mit dem Zeichner. Um 1646 . . . . .	57
220. Die Landschaft mit der Hirtenfamilie. 1644 . . . . .	167
221. Der Kanal mit der Uferstraße. Um 1652 . . . . .	83
222. Der Waldsaum. 1652 . . . . .	83
223. Die Landschaft mit dem Turm. Um 1648 . . . . .	64
224. Der Heuschöber und die Schafherde. 1650 . . . . .	71
225. Die Hütte mit dem Heuschöber. 1641 . . . . .	35
226. Die Hütte bei dem großen Baum. 1641 . . . . .	34
227. Der Obelisk. Um 1650 . . . . .	72
228. Die Hütten am Kanal. Um 1645 . .	47
229. Die Baumgruppe am Wege . . . . .	223
230. Der Baumgarten bei der Scheune . .	223
231. Der Kahn unter den Bäumen. 1645	56
232. Die Hütte hinter dem Plankenzaun. Um 1642 . . . . .	43
233. Die Windmühle. 1641 . . . . .	33
234. Das Landgut des Goldwägers. 1651	74
235. Der Kanal mit den Schwänen. 1650	73
236. Die Landschaft mit dem Kahn. 1650	73
237. Die Landschaft mit der saufenden Kuh. Um 1649 . . . . .	65
238. Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm . . . . .	224
239. Die Landschaft mit dem kleinen Mann	*
240. Der Kanal mit dem Boot . . . . .	224
241. Der große Baum . . . . .	225
242. Die Landschaft mit dem weißen Zaun	226
243. Der Fischer im Kahn . . . . .	227
244. Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm . . . . .	227
245. Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals . . . . .	228
246. Die hölzerne Brücke . . . . .	228
247. Die Landschaft mit dem Weggeländer	229
248. Der gefüllte Heuschöber . . . . .	229
249. Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein . . . . .	230
250. Das Haus mit den drei Schornsteinen	230
251. Der Heuwagen . . . . .	231
252. Das Schloß . . . . .	231
253. Der Stier. Um 1649 . . . . .	171

Vergl. das Einschaltblatt nach S. 270

Dieses von Bartsch beschriebene Blatt ist nicht vorhanden

254. Die Dorfstraße. Von P. de With . . .	Seite 232
255. Die unvollendete Landschaft . . .	232
256. Die Kanallandschaft mit dem eimertragenden Mann . . . . .	233

#### IX. Männliche Bildnisse

257. Der Mann in der Laube. 1642 . .	42
258. Junger Mann mit der Jagdtasche .	233
259. Greis, die Linke zum Barett führend. Um 1639 . . . . .	155
260. Bärtiger Greis; Brustbild, von der Seite gesehen . . . . .	234
261. Mann mit Halskette und Kreuz. 1641 .	32
262. Greis in weitem Samtmantel. Um 1632 .	136
263. Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel. 1631 . . . . .	133
264. Jan Antonides van der Linden. Um 1653 . . . . .	90
265. Greis mit gespaltener Pelzmütze. 1640 . . . . .	30
266. Jan Sylvius . . . . .	235
267. Greis, die Hände auf einem Buche haltend . . . . .	*
268. Nachdenkender junger Mann. 1637 .	20
269. Samuel Manasse ben Israel. 1636 .	14
270. Faust. Um 1652 . . . . .	84
271. Cornelis Claesz Anslo. 1641 . . .	158
272. Clement de Jonghe. 1651. . . . .	77
273. Abraham Francen. Um 1655 . . .	178
274. Der ältere Haaring. Um 1655 . . .	110
275. Der jüngere Haaring. 1655 . . .	177
276. Jan Lutma der ältere. 1656 . . .	112
277. Jan Asselijn. Um 1647 . . . . .	59
278. Ephraim Bonus . . . . .	236
279. Jan Uijtenbogaert. 1635 . . . . .	147
280. Jan Sylvius. 1646 . . . . .	170
281. Der Goldwäger (Uijtenbogaert). 1639 .	157
282. Der „kleine“ Coppenol. Um 1653 . .	175
283. Der „große“ Coppenol . . . . .	237
284. Arnoldus Tholinx. Um 1656 . . .	113
285. Jan Six. 1647 . . . . .	58

#### X. Männliche Phantasieköpfe

286. Der erste Orientalenkopf . . . . .	238
287. Der zweite Orientalenkopf . . . . .	239
288. Der dritte Orientalenkopf . . . . .	240
289. Mann mit langem Haar und Samtbarett . . . . .	241
290. Niederblickender Greis in hoher Fellmütze . . . . .	242

291. Greis mit langem Bart, seitwärts blickend . . . . .	Seite 243
292. Kahlkopf, nach rechts (Rembrandts Vater?) . . . . .	125
293. Kahlkopf nach links gewendet . . .	243
294. Kahlkopf, nach rechts, klein. 1630 .	125
295. Bärtiger Greis mit Käppchen, nach rechts . . . . .	243
296. Niederblickender Mann mit kurzem Haar . . . . .	243
297. Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar . . . . .	244
298. Nach rechts niederblickender Kahlkopf . . . . .	244
299. Kleiner Greisenkopf in hoher Fellmütze . . . . .	244
300. Schreiender Mann in gesticktem Mantel. (Teil von B. 366) . . . . .	261
301. Derselbe Kopf, etwas kleiner . . .	*
302. Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe . . . . .	244
303. Sogenannter türkischer Sklave. (Teil von B. 366) . . . . .	262
304. Männliches Brustbild von vorn mit Käppchen. 1630 . . . . .	126
305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde . . . . .	244
306. Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, nach rechts . . . . .	245
307. Bartloser Mann in Pelz und Pelzmütze . . . . .	245
308. Mann mit aufgeworfenen Lippen . .	245
309. Greis mit langem Bart . . . . .	246
310. Knabenbildnis (Willem II.?) 1641 .	31
311. Mann mit breitkrämpigem Hut . . .	245
312. Ein bärtiger Greis in Pelzmütze . .	246
313. Bärtiger Mann im Barett mit Agraffe. 1637 . . . . .	20
314. Bärtiger Greis mit hoher Stirn und Pelzkäppchen . . . . .	246
315. Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend . . . . .	247
316. Rembrandt, lachend . . . . .	247
317. Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil nach rechts . . . . .	247
318. Der Philosoph mit der Sanduhr . .	247
319. Rembrandt mit überhängender Kappe .	248
320. Rembrandt mit aufgerissenen Augen .	248
321. Mann mit Schnurrbart und hoher Mütze (der Jude Philo). 1630 . .	126

\* Nicht vorhanden, vielleicht identisch mit B. 147

Identisch mit dem vorherigen Blatt

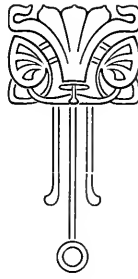
	Seite		Seite
322. Junger Mann mit Kappe . . . . .	248	351. Rembrandts Mutter, herabblickend. 1633 . . . . .	8
323. Mann mit Ohrklappen an der Kappe . . . . .	248	352. Rembrandts Mutter, Kopf von vorn. 1628 . . . . .	125
324. Bartloser Kahlkopf, nach rechts . . . . .	249	353. Brustbild der Mutter Rembrandts . . . . .	256
325. Greis mit langem Bart, stark vor- gebeugt . . . . .	249	354. Rembrandts Mutter. Um 1640 (? be- zeichnet 1628) . . . . .	29
326. Männliches Profil nach rechts in hoher Fellmütze . . . . .	250	355. Alte mit dunkelm Schleier . . . . .	257
327. Schreiender Mann in Pelzkappe . . . . .	250	356. Junges Mädchen mit Handkorb. Um 1642 . . . . .	167
328. Der Maler . . . . .	250	357. Die sogenannte weiße Mohrin . . . . .	257
329. Junger Mann im breitkrämpigen Hut, im Achteck . . . . .	251	358. Alte Frau mit um das Kinn ge- schlungenem Kopftuch . . . . .	257
330. Junger Mann mit breitkrämpigem Hut . . . . .	251	359. Kranke Frau mit großem Kopftuch (Saskia sterbend). Um 1642 . . . . .	42
331. Junger Mann mit federgeschmücktem Hut . . . . .	251	360. Kopf einer Alten, oben beschnitten . . . . .	257
332. Selbstbildnis, stark beschattet . . . . .	251	361. Lescnde Frau . . . . .	258
333. Mann in hoher, nach vorn über- hängender Mütze (Teil von B. 366) . . . . .	261	362. Lesende Frau mit Brille . . . . .	258
334. Greis mit halbgeöffnetem Munde (Teil von B. 366) . . . . .	262		
335. Mann in federgeschmücktem Barett . . . . .	252	XII. Studienblätter	
336. Rembrandt im Achteck . . . . .	252	363. Studienblatt mit dem Bildnis Rem- brandts . . . . .	259
337. Greis mit aufgekrempter Kappe . . . . .	252	364. Studien eines Pferdes, eines Ge- hölzes u. s. w. . . . .	260
338. Rembrandt, großes Brustbild. 1629 . . . . .	1	365. Studienblatt mit sechs Frauenköpfen. 1636 . . . . .	15
339. Der sogenannte weiße Mohr . . . . .	253	366. Studienblatt mit einer Halbfigur und fünf Männerköpfen . . . . .	261
		367. Drei Frauenköpfe, deren einer nur leicht angedeutet ist. Um 1637 . . . . .	16, 17
XI. Frauenbildnisse		368. Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend. 1637 . . . . .	18
340. Die „große“ Judenbraut. 1635 . . . . .	148	369. Studienblatt mit der im Bett liegen- den Frau. Um 1639 . . . . .	154
341. Angebliche Studie zum vorigen Blatt . . . . .	254	370. Studienblatt mit Rembrandts Selbst- bildnis, einer Bettlerin mit ihrem Kinde u. s. w. Um 1648. (Be- zeichnet 1651) . . . . .	62
342. Die „kleine“ Judenbraut (Saskia als Sa. Katharina). 1638 . . . . .	152	371. Das Vorderteil eines Hundes . . . . .	262
343. Rembrandts Mutter, mit schwarzem Schleier. Um 1630/1631 . . . . .	4	372. Studienblatt mit Rembrandt im Barett. Um 1638 . . . . .	151
344. Rembrandts Mutter mit dunkeln Hand- schuhen . . . . .	255	373. Angefangenes Studienblatt mit einem Bauernpaare. Um 1634 . . . . .	141
345. Die Lesende. 1634 . . . . .	143	374. Drei Greisenköpfe . . . . .	263
346. Alte Frau, nachdenkend . . . . .	256	375. Weiblicher Studienkopf . . . . .	263
347. Angebliches Bildnis der Saskia in reicher Tracht . . . . .	256		
348. Rembrandts Mutter in orientalischer Kopfbinde. 1631 . . . . .	5		
349. Rembrandts Mutter mit der Hand auf der Brust . . . . .	256		
350. Schlafende Alte. Um 1635 . . . . .	13		

## Bei Bartsch nicht aufgeführte Blätter:

R. = Dmitri Rovinski, L'œuvre gravé de Rembrandt (St. Petersburg 1890)

v. S. = Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts (Leipzig 1895)

R.	v. S.		Seite	R.	v. S.		Seite
987	379	Rembrandt radierend . . .	118	996	386	Die alte Scheune . . . . .	269
988	377	Brustbild eines Mannes mit einem Kleinod in der Kappe	263	997	387	Angebliches Bildnis des Jan Six . . . . .	265
990	394	Bildnis Rembrandts . . . . .	264	998	388	Profilkopf eines Greises im Turban . . . . .	265
991	395	Kopf eines schlafenden Kindes	264	999	397	Greisenprofil unter breitkräm- pigem Hut . . . . .	264
992	396	Bathseba . . . . .	270	1000	389	Profil eines Greises in Pelz- kappe . . . . .	264
993	383	Der Fischer im Kahn . . . . .	266	1001	378	Alter barhäuptiger Mann, etwas nach vorn geneigt . . . . .	265
994	382	Das durch einen Deich geteilte Dorf . . . . .	267				
995	384	Die Landschaft mit den beiden Anglern . . . . .	268				



THE LIBRARY  
UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
LOS ANGELES









D 000 190 702 1

